



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Dentro la maschera

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Dentro la maschera / A. I. Volpe; S. Yelavich. - In: FIRENZE ARCHITETTURA. - ISSN 1826-0772. - STAMPA. - 2:(2009), pp. 12-19.

Availability:

This version is available at: 2158/371293 since:

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

FIRENZE architettura

2.2009



la maschera



Periodico semestrale

Anno XIII n.2

Euro 7

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Igor Mitoraj
Scenografia per l'Aida
foto Carmelo Provenzano

FIRENZE architettura

2.2009

Periodico semestrale* del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura
via Gramsci, 42 Firenze tel. 055/2055367 fax. 055/2055399
Anno XIII n. 2 - 2° semestre 2009
Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997
ISSN 1826-0772
ISSN 2035-4444 on line

Direttore - Maria Grazia Eccheli
Direttore responsabile - Ulisse Tramonti
Comitato scientifico - Maria Teresa Bartoli, Giancarlo Cataldi, Loris Macchi, Adolfo Natalini, Ulisse Tramonti, Paolo Zermani
Capo redattore - Fabrizio Rossi Prodi
Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Giorgio Verdiani, Andrea Volpe, Claudio Zanirato
Info-grafica e Dtp - Massimo Battista
Segretaria di redazione e amministrazione - Grazia Poli e-mail: progeditor@prog.arch.unifi.it.

Proprietà Università degli Studi di Firenze
Progetto Grafico e Realizzazione - Massimo Battista - Centro di Editoria Dipartimento di Progettazione dell'Architettura
Fotolito Saffe, Calenzano (FI) Finito di stampare novembre 2009

*consultabile su Internet <http://www.unifi.it/dpprar/CMpro-v-p-34.html>

editoriale	Alcune note su "la Maschera" <i>Luciano Semerani</i>	2
percorsi	L'illusione del mito <i>Alessandro Cossu</i>	4
progetti e architetture	Paolo Zermani Dentro la maschera <i>E-mail tra Andrea Volpe e Susan Yelavich</i>	12
	Maria Grazia Eccheli, Riccardo Campagnola - Michele Caja, Silvia Malcovati La maschera di pietra. Sulla ri-costruzione del Castello di Berlino <i>Silvia Malcovati</i>	20
	Igor Mitoraj - Fabrizio Arrigoni Velature <i>Fabrizio Arrigoni</i>	26
la maschera	Herzog & de Meuron Tre mosse: il CaixaForum a Madrid <i>Michelangelo Pivetta</i>	32
opera prima	Gabriele Bartocci La soglia come assenza <i>Gabriele Bartocci</i>	42
riflessi	Perché la maschera <i>Cinzia Bigliosi Franck</i>	48
	Appunti di viaggio <i>foto Massimo Battista</i>	50
	La maschera e l'idea <i>Andrea Tagliapietra</i>	52
	Buchi, pori, ferite. La pelle delle cose <i>Patrizia Magli</i>	62
	Camouflage e effetto nebbia <i>Antonio Costa</i>	72
	Giochi di corpi e di vestiti Il motivo del camouflage nel Macbeth di Shakespeare <i>Paola Colaiacono</i>	76
	Metamorfosi della maschera <i>Paola Arnaldi</i>	82
	Maschera, letteralmente <i>Giuseppe Montesano</i>	86
	Le maschere della mente Itinerari obliqui e rotte di contaminazione <i>Chiara Matteini</i>	88
eredità del passato	La "maschera" come astrazione nell'opera di Giuseppe Terragni <i>Alberto Pireddu</i>	92
	La maschera sincera: la facciata della Nuova Italia <i>Francesca Mugnai</i>	102
eventi	Geografia del silenzio <i>Fabio Capanni</i> Pino Castagna ... in pietra alpestra e dura	108 112
letture a cura di:	Paolo Di Nardo, Matteo Menotto, Luigi Pavan, Stefania Suma, Andrea Donelli, Carlotta Torricelli, Sara Riboldi, Eleonora Mantese, Francesco Collotti	114
english text		118

Alcune note su “la Maschera”

Luciano Semerani

Hans Sedlmayr, in *“Perdita del centro”*, ricorda che, fin dal 1939, René Huyghe aveva sostenuto che *“L’arte è, per la storia delle comunità umane, ciò che il sogno di un uomo è per lo psichiatra”* perché *“Nell’arte l’anima di un’epoca non si mette la maschera: essa cerca se stessa, si manifesta con quella prescienza tipica di tutto ciò che scaturisce dalla capacità ricettiva e dalla frenesia”*.

Ma si doveva poi Sedlmayr osservando che nell’arte del XIX e XX secolo esistesse *“moltissimo di insincero, di falso, di calcolato, di mendace”* tanto *“da non permettere quasi di vederci chiaro.”*

Allo storico salisburghese, epurato dopo la seconda guerra mondiale per le sue simpatie naziste, non dobbiamo moltissimo ma ci hanno fatto riflettere le sue critiche alla “verità” del razionalismo, il fatto che l’“autenticità” non è garantita né dall’afasia né dall’austerità, e tanto più quella moderna basata sulla nudità. Quanto più ci si spoglia tanto più si impone la nostra corporalità.

Penso alle Saline di Ledoux ed alle biblioteche di Boullée. Se questi sono stati i Maestri, (ed aveva ragione Kaufmann, questi sono stati i Maestri del “moderno purista”), è l’intenzionalità solenne, autoritaria, cimiteriale che ha costituito la motivazione di fondo di una messa in scena “classica” della “razionalità”.

Tuttavia l’arte, con buona pace di Huyghe e Sedlmayr, comunica molto del suo tempo, ma, a dire il vero, non la “verità”. La scelta del genere, del tono, del carattere viene prima, nel progetto cosciente, e non è quasi mai una scelta personale dell’architetto. La “maschera” preesiste, anzi esiste da sempre.

Vedi la funzione della maschera a teatro, di Carnevale. A teatro la rappre-

sentazione del “carattere” non si risolve con un “lazzo” o uno “sberleffo” perché sono la “persona” e la “maschera” che tengono la scena, due termini che si sovrappongono.

Così è in architettura, se il carattere di un edificio o di un paesaggio, se l’identità di un “personaggio” deriva da un ruolo intenzionalmente definito “a priori”, in un giuoco delle parti, la “maschera” costituisce solo una carica potenziale, il “topos” che consente di convenzionare le premesse per lo sviluppo di una trama. Quindi non una decorazione o un rivestimento finale ma all’opposto “il principio”, “l’inizio”, in altre parole “il tema” da interpretare nella costruzione dell’immagine.

Che questa costruzione poi si articoli con tecniche molto diverse, che vanno dalla “citazione” al “gesto” alla “tabula rasa”, sempre mascheramento sarà del “vero” in un “surreale intersoggettivo”. La “maschera” preesiste, anzi esiste da sempre.

La Morte, per esempio. Fuori di noi c’è il teschio con le ossa che ci difende dai cavi di alta tensione. Già la sua presenza nei film di Bergman alza il velo del nostro inconscio. Poi diventa un’amica quando visitiamo Asplund e Lewerentz, e persino ci apre una finestra sul futuro con i versi di Rocco Scotellaro incisi dai BBPR sulla sua tomba.

In questo 2009 di anniversari ho rivisitato la sua di tomba, di Ernesto Nathan Rogers. Due croci affiancate, una in marmo rosa su sfondo verde Alpi, l’altra verde su sfondo rosa. Ernesto non era circoscritto, sua madre tuttavia frequentava la Sinagoga, perché portarla qui? E perché con tanta evidenza due croci latine alte e larghe quanto l’intera

lastra? La lastra è spessa, dieci o dodici centimetri almeno. Una pietra. Nel poco lontano cimitero ebraico di Trieste, dove Ernesto non avrebbe potuto pensare di essere sepolto, i Mompurgo, i Kostoris, gli Ara e i Rosenwasser dormono sotto pesanti lastre di pietra.

La grande lastra monolitica con le due grandi croci intarsiate della tomba disegnata da Ernesto vuol forse essere la sintesi di due religioni, una che ha inventato un Dio che accetta di morire come ogni uomo, l’altra, più antica, che ha narrato di un Padre potente e irascibile che ha creato un mondo imperfetto?

Ernesto raduna nel cimitero di una città che lo ha visto nascere una famiglia che non viveva più qui, torna ad essere per sua madre : *“my darling little Ernest”*, non si nasconde più in un acronimo, i BBPR, del quale aveva vestito la sua genialità, (e la sua paura), e conferma la scelta orgogliosa di una patria, l’Italia, anzi Trieste, dove, ben lo sapeva, non scarseggiano quanti egli definiva *“italioti”*, gli *“italiani/dioti”*.

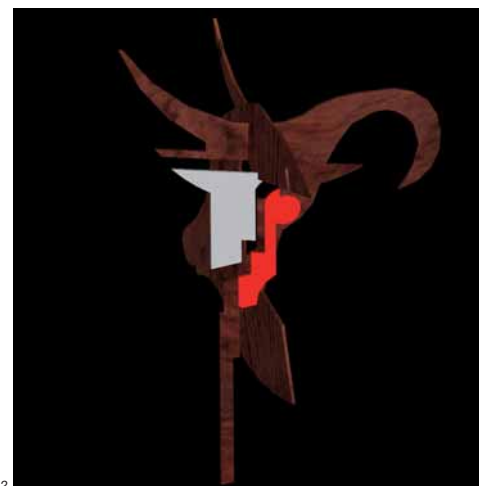
La “maschera” può essere, anzi è, più di ogni altra cosa, la Tomba.

La “maschera” viene in soccorso quando si ha piena coscienza dei limiti del “vero” e del “reale”, quando si ha coscienza delle proprie e delle altrui imperfezioni. Dell’Imperfezione come Condizione del Mondo.

La “maschera” rivela e nasconde, allo stesso tempo, il nostro senso di pietà per il mondo e per noi stessi.

La “maschera” è necessaria, ma non è “la facciata”.

Pensate a John Hejduk, a Picasso, al mio *“Toro del Corno”*.



1 - 2
Luciano Semerani
Il toro del corno
Valle del Chiese

L'illusione del mito

Alessandro Cossu

*"una de las funciones del arte es legar un
ilusorio ayer a la memoria de los ombre"*

Jorge Louis Borges

Ancora una volta Firenze apre le porte ad uno degli interpreti dell'arte contemporanea più emblematici. Ancora una volta lo accoglie nello scenario voluto da Cosimo de' Medici ed Eleonora da Toledo, in cui il genio di Buontalenti e di Gianbologna immortalano nella *"solidità della pietra e nel candore del marmo"*, lo sforzo di trasformare un insieme di genti, in uno stato moderno, capace di divenire simbolo e prototipo della cultura italiana in Europa. Questa volta però i giardini di Boboli non aprono i propri cancelli per una personale del maestro polacco, quanto piuttosto per cercare con lui un nuovo connubio, in grado di sublimare quella voglia di rileggere antiche divinità e miti in nuove e diverse ottiche, per cercare di crearne di nuove. Firenze sfoggia la sua stagione musicale estiva cercando di riaffacciarsi a quell'antico gusto dei salotti dell'*intelligentia*, e dei grandi mecenati di un tempo, dando modo a scenografi, compositori, registi e scultori non di mettere in mostra le proprie individualità, quanto piuttosto di elaborare un'opera *tout court*. È così che una delle più significative composizioni del maestro di Roncale, Giuseppe Verdi, nata grazie a centocinquanta mila franchi, e alla voglia di un paese, l'Egitto, di riassaporare l'antica centralità culturale, diviene ancora una volta esaltazione senza eguali del trionfo della propria contemporaneità. Non si festeggia più l'apertura del Canale di Suez, quanto piuttosto la voglia di una città, Firenze, di mettere in gioco le proprie capacità

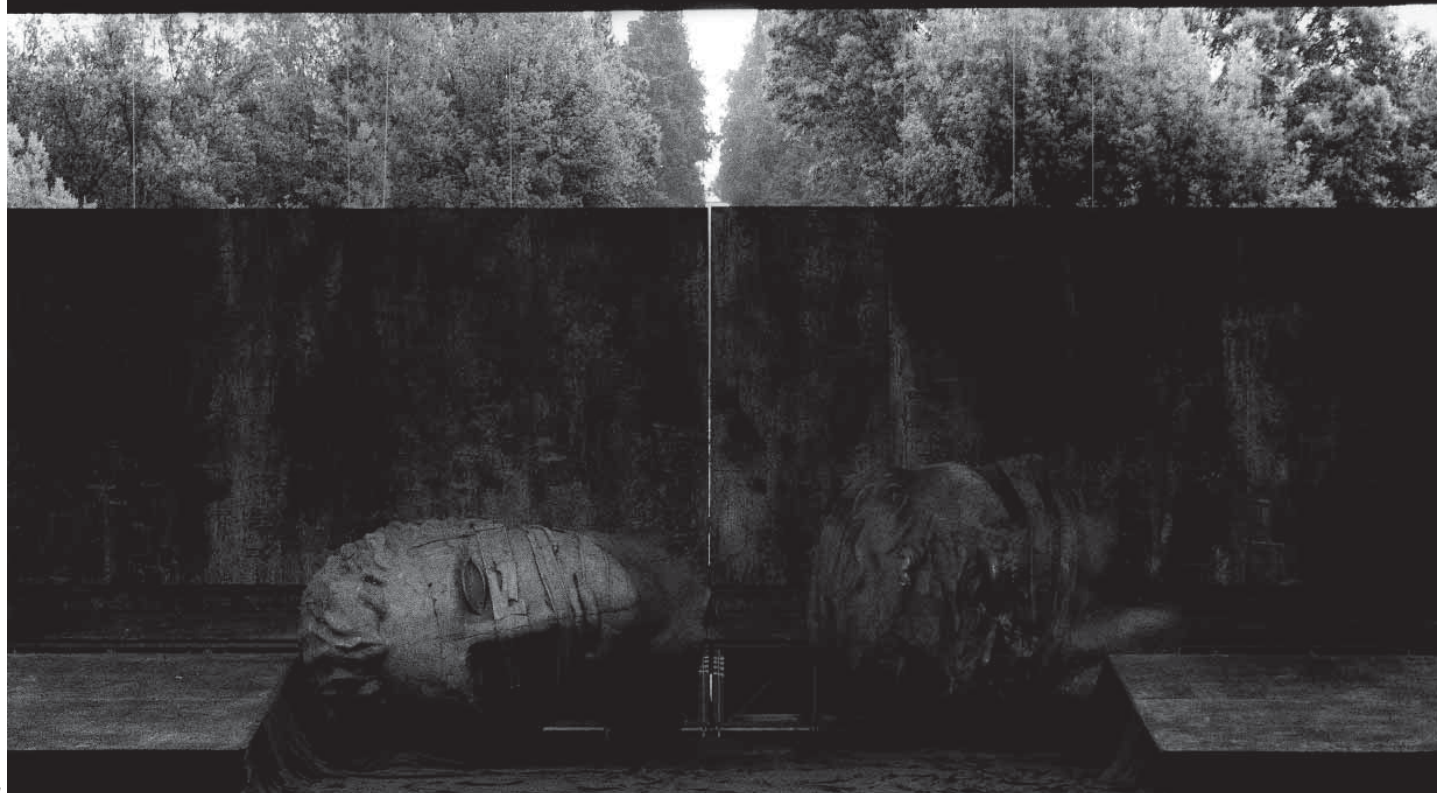
intellettuali. Un confronto che pone innanzi personaggi lontani cronologicamente, ma uniti nell'esaltazione di un tema comune. La ricerca del mito, del mito di un popolo e di una cultura che si confronta con l'oggi. Così come Verdi, Ghislanzoni e Mariette cercarono all'epoca, non solo nella storia, ma anche nella quotidianità e nel *vulgare* delle leggende, un approccio all'opera, così Mitoraj e Andrea Cigni, ricercano quell'espressione non solo figurativa, ma anche e soprattutto spirituale della rappresentazione di una cultura millenaria in grado di confrontarsi con l'immaginario mitizzato dell'oggi. Si ricerca dunque un "illusorio ieri legato alla memoria degli uomini".

"rileggo sempre il [sic] scenario d'Aida.

Veggio alcune note di Ghislanzoni che mi fanno (sia detto tra noi) un po' paura, e non vorrei che per evitare pericoli immaginari si finisse quello che non sta nella situazione e nella scena; e non vorrei altresì si dimenticassero le parole sceniche. Per parole sceniche intendo quelle parole che colpiscono una situazione od un carattere, le quali sono sempre anche potentissime al pubblico. So bene che talvolta è difficile darle forma eletta e poetica, ma tanto il poeta che il maestro devono avere al caso il talento ed il coraggio di non fare né poesia né musica".

Lettera di G. Verdi a Giulio Ricordi

Con queste parole Verdi espresse le proprie inquietudini per sottolineare quanto non ricercasse una trascrizione storicistica di avvenimenti bellici trascorsi, quanto piuttosto *"parole sceniche"*, in grado di raffigurare il mito di quell'antico Egitto, figlio del connubio tra l'eredità etnica locale e la tradizione



L'Aida di Igor Mitoraj
foto Carmelo Provenzano

1- 2 - 3 - 4 - 6
Scenografia Aida
5
Backstage





3 4



musicale colta. Ciò che *“la memoria degli uomini deve portare con sé”*. Una maschera mitologica scolpita nel volto della memoria. Una raffigurazione immaginifica ricamata sulla tela del fato. Verdi ricerca una rappresentazione storica realista e un' espressione musicale appropriata; ma solo nei limiti in cui questa sia in grado di soddisfare il suo fare artistico. Ricerca una *“ragionevole autenticità”* il cui fine risiede nel desiderio di *“inventare il vero”*, come amava ripetere, conscio com'era che la realtà *inventata* potesse essere ben più dirompente a livello emozionale, del

mero storicismo. Un fascino per l'antico Egitto che, come ricorda Gabriella Oliviero, rispecchia le fantasie di una Francia Napoleonica intenta, non solo nella propria espansione coloniale, ma anche allo studio di una cultura, riproposta da architetti, disegnatori e archeologi. L'archeologico, il frammento, l'*ars combinatoria* per inserti ed elementi diversi e talora distonici, dicono che il centro riflessivo non risiede nell'antico in sé, ma nell'idea nevroticamente moderna che se ne ha, di un realismo possibile, evocato e rinnegato. Da questi principi si dipana

l'installazione di Mitoraj, in una climax ascendente di richiami ad un tempo che fu, e all'idea che oggi l'uomo ne ha. Non una riproposizione in stile di uno scenario troppo a lungo riproposto, ma sintesi di una risurrezione archeologica sottratta al riferimento temporale. Una rappresentazione priva di ricostruzioni di templi, stanze del trono e tombe immaginate, ma capace di far comprendere che al di là del *moderno*, si ritrovi una moderna forma di dialogo con le testimonianze del passato. Due grandi totem incorniciano costantemente una scenografia scarna, costruita con gli

attori, protagonisti di una storia decantata con un certo snobbismo culturale a mo' di favola. La favola di un mito, senza tempo, arricchita da gesti plastici, che vi si ambientano e confrontano con la suggestione scenografica delle sue dimensioni. Giocando talvolta sui pronunciati salti di scala aggiunge all'euritmia delle immagini la magia di un'arcana apparizione. Non una quinta scenica monumentale ad ospitare gli attori, ma elementi archetipici fuori dal tempo che dialogano con la storia. Tutto diviene così parte dell'installazione di fronte a queste sculture. Ciò a cui Mito-

raj perviene è una ri-simbolizzazione di immagini, di codici retorici oggi sopravvissuti come simulacri contaminati di un senso trascorso. Non classicismo: classicità; quella classicità che suggerì a Winckelmann di definire la bellezza un *“immutabile principio”*. È l'amore per un mondo ormai trascorso, è l'ossessione interpretativa, figlia del sogno piranesiano, che spinge alla ricerca del frammento archeologico corroso dal tempo. La perfezione lacerata manifesta l'incapacità reale a ricercare l'universo classico scomparso per sempre. Miti e dei, figli delle contaminazioni,

sono così posti in scena a sublimare un continuo dialogo con attori e ballerini a rievocare sensazioni ed emozioni di una *grand-opera* in divenire. Come ebbe a scrivere Julian Zugazagoitia, *“da Fidia e Prassitele a Rodin, passando da Michelangelo e Canova, la scultura esprime, tramite la perfezione dell'architettura umana, la presenza del divino. Le opere inseguono riferimenti di un'iconografia sempre viva che nell'esortarci a riattualizzarla ci invita a modellare la mitologia del domani”*.



6



Dentro la maschera

E-mail tra Andrea Volpe e Susan Yelavich

Cinque anni fa, alle sei del mattino, con Susan Yelavich partimmo da Roma diretti a nord, verso Parma. Meta finale del nostro viaggio era un'architettura che Susan intendeva visitare per il suo nuovo libro, un grande atlante sul progetto di interni contemporaneo uscito poi nel 2007 col titolo di *Contemporary World Interiors*. Il suo interesse per Casa Zermani risiedeva non solo nell'evidente natura di manifesto degli interessi dell'architetto per temi quali identità, storia e tradizione, ma più specificatamente nell'enigma generato dalla contrapposizione fra l'icasticità del fronte ed i nascosti ambienti interni dedicati alla vita familiare. Avendo qui un'ulteriore occasione di parlare della casa, abbiamo chiesto alla critica americana docente di Teoria e Storia del Design alla Parsons Design School di New York di ricordare quella limpida giornata invernale spesa fra una passeggiata in una campagna coronata da un'incredibile - e rara - visione delle Alpi e l'esplorazione di ciò che attendeva di essere rivelato dentro la maschera.

AV: "Se devo pensare a Casa Zermani come ad un chiaro esempio di applicazione del concetto di maschera in architettura, non posso non pensare agli antichi greci ed all'uso che loro facevano della parola *pròsopon*. Con questa parola essi definivano sia il volto dell'uomo che la maschera teatrale, sfumando così ogni differenza fra realtà e sua rappresentazione. Ovviamente la maschera nascondeva il volto dell'attore ma allo stesso tempo essa diveniva il mezzo e lo strumento per esaltare il suo talento e la sua voce. La casa usa la facciata nel medesimo modo. Proteggendo la privacy della famiglia non negando l'identità dei suoi componenti. Sì, la facciata della casa è una maschera, ma non inganna, non mente. Essa dice

la verità, in modo deciso ed allo stesso tempo quieto."

SY: "Ricordo chiaramente quel giorno, la casa e la conversazione che avemmo con Zermani, la sua squisita ospitalità. Casa Zermani sembra guardare il mondo interrogandolo, ma quel giorno essa ci diede il benvenuto con uno sguardo discreto. Nascosta dietro all'enorme oculo trovammo la porta. E come quando si ricerca un passaggio segreto, durante il tempo necessario a varcarne la soglia, avemmo la sensazione che qualcuno ci osservasse. Era la donna del ritratto ovale posta al centro del secondo cerchio della finestra. L'ulteriore e veritiera maschera degli abitanti della casa. E se per un attimo avessimo pensato alla finestra circolare come alla pupilla di un occhio aperto solamente sull'esterno, la donna del ritratto ci avrebbe ricordato che lei era là per raccontare un'altra storia. Quella di interno ricco di altri e profondi significati che finalmente comprendemmo una volta raggiunta all'interno della stanza dove lei abitava. Un'intima biblioteca a doppio livello, dove due sedie fronteggiavano il camino e non la veduta. Ogni facciata è una maschera, ma questa in particolare mi ha colpito perché progettata per esaltare la sorpresa del volto nascosto dietro di essa. Come se l'austera geometria della casa dovesse proteggere la sua incarnazione più familiare. Ne abbiamo parlato a lungo quel giorno durante il pranzo. I sapori della casa di campagna si accordavano perfettamente con la semplice decorazione ad occhielli delle tende. Una sensazione di intimità che era protetta dal severo, primordiale tetto a falde. Un'ospitalità quella di Zermani e della sua casa franca e sincera, senza alcuna ostentazione o falsa retorica; e per questo preziosa nel suo smascheramento."

Casa Zermani
Varano (PR)
1997

Progetto:
Paolo Zermani

Collaboratori:
Eva Grosso

Foto:
Mauro Davoli









Maria Grazia Eccheli, Riccardo Campagnola Michele Caja, Silvia Malcovati

La maschera di pietra Sulla ri-costruzione del Castello di Berlino

Silvia Malcovati

"Il XIX secolo ha rivestito con maschere storicizzanti ogni nuova creazione (...). Si creavano nuove possibilità di costruzione, ma se ne aveva in qualche modo paura, le si comprimeva senza posa in scenari di pietra".

Sono parole di S. Giedion, riprese da W. Benjamin, che descrivono criticamente un preciso momento della storia, l'architettura dell'800 e la sua *"inclinazione, lo sguardo rivolto all'indietro, a lasciarsi permeare dal passato"*.¹ Una critica che definisce il complesso rapporto tra storia, memoria e progetto, e costituisce uno dei fondamenti della costruzione del linguaggio moderno dell'architettura, ma che sembra oggi spesso consapevolmente rimossa, nella volontà di ri-costruire anziché de-costruire quella stessa "maschera storicizzante", come un elemento imprescindibile di un progetto contemporaneo che si misura con il passato.

Da questo punto di vista il Castello di Berlino rappresenta un caso molto particolare, e per certi versi esemplare: distrutto dall'ideologia più che dalla guerra, sostituito da un altro oggetto ideologico a sua volta demolito, il *Palast der Republik*, è oggi rimpianto come un elemento decisivo e insostituibile della forma urbana, al punto da voler essere ricostruito, almeno nel suo aspetto esteriore, "com'era e dov'era". Una scelta "storicista", che conferma, indirettamente, una sostanziale diffidenza nei confronti dell'architettura contemporanea, un dubbio radicato sulla sua adeguatezza a costruire un luogo centrale della città carico di storia e di memoria come lo *Schloßareal*. Dopo alcuni tentativi falliti e una infinità di perizie e pareri, il bando di concorso

esecutivo per la *"Wiedererrichtung des Berliner Schlosses"* (letteralmente "Ricostruzione del castello di Berlino") sceglie deliberatamente la "maschera di pietra" come soluzione unica possibile, imponendo la riproposizione della facciata barocca su tre dei quattro fronti esterni e sui tre fronti interni del cortile seicentesco di Schlüter.

Il progetto contemporaneo deve quindi assumere necessariamente questa maschera come tema di architettura, come un dato di fatto, come se si trattasse di conservare una preesistenza, anche se in realtà si tratta invece di ricostruire la forma e la facciata di un edificio scomparso, dato che dell'antico castello non è rimasta che qualche traccia di fondamenta e un ridisegno affatto scientifico. La questione deve essere stata evidente anche agli organizzatori, che hanno tenuto a precisare il titolo con l'aggiunta di *"Bau des Humboldt-Forums im Schlossareal Berlin"* ("Costruzione dell'Humboldt-Forum sull'area del castello di Berlino"): progetto di ricostruzione del castello e insieme di costruzione dell'Humboldt-Forum. Una precisazione che, lungi dal fare chiarezza sugli obiettivi architettonici del concorso, ne rende quanto mai dubbia la natura: oltre a costringere l'architettura nuova dietro l'obbligo di una maschera, definisce per l'edificio una destinazione d'uso multiforme e imprecisata, ne mette in discussione la struttura tipologica e il carattere: un castello o un foro? Un foro o un museo? Un edificio antico, all'apparenza, che contiene una destinazione contemporanea, globale, come un centro museale multiculturale.

Da questo punto di vista occorre anche



1

Wiedererrichtung des Berliner Schlosses
Bau des Humboldt
Forums im Schlossareal
Berlin

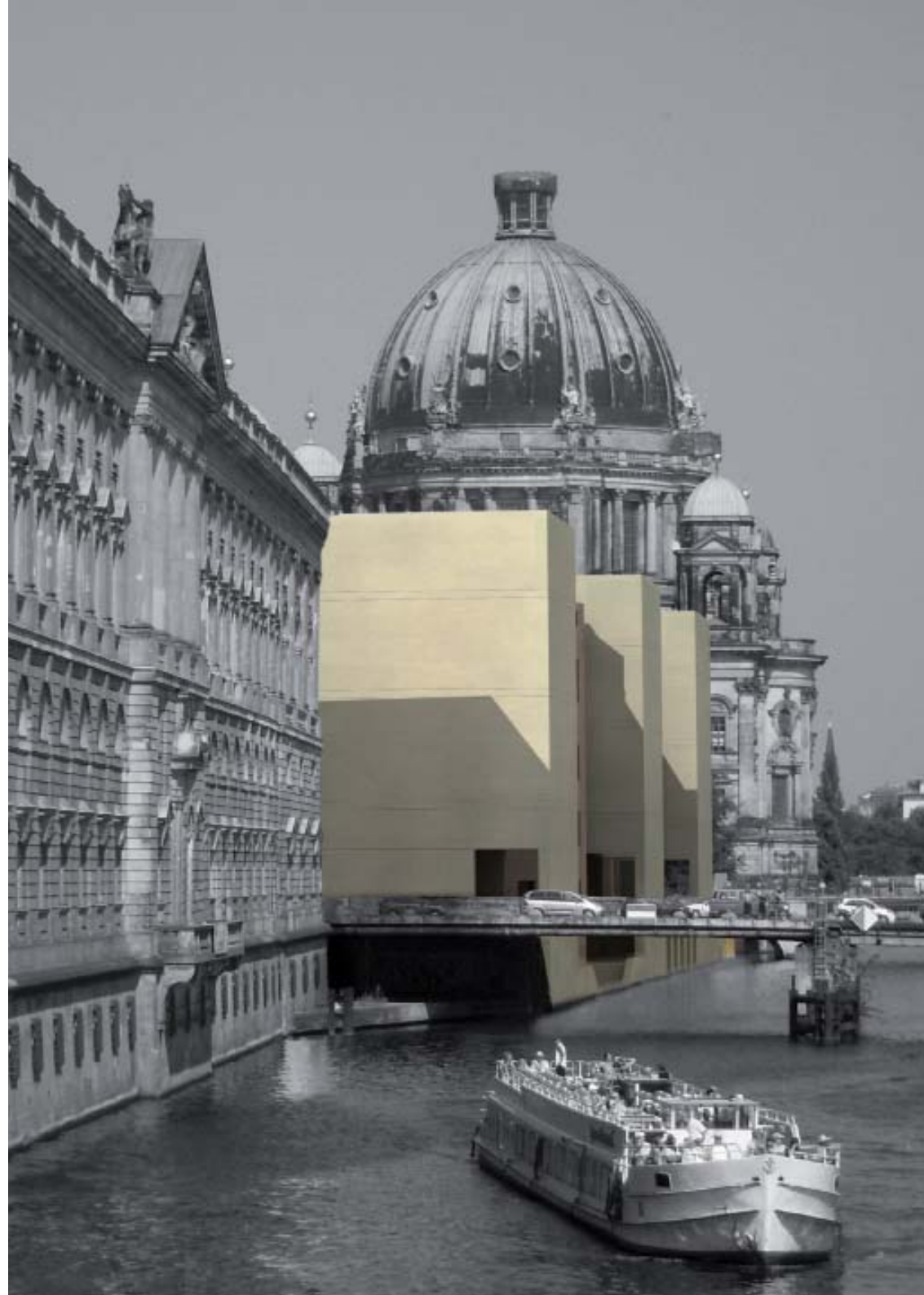
Concorso Internazionale
3° premio *ex aequo*
2008

Progetto:
Maria Grazia Eccheli
Riccardo Campagnola
Michele Caja
Silvia Malcovati

Collaboratori:
Michelangelo Pivetta
Luca Barontini
Alessandro Cossu

Renders:
Virtual Landscape

Modelli:
Stefano Caceffo
Istituto d'Arte N. Nani
Progetto strutture e impianti:
Politecnica



considerare la natura estremamente composita, stratificata del Castello di Berlino, che ne rende difficile, per non dire impossibile, una classificazione di carattere tipologico o una schematizzazione in termini astratti. Come ha scritto Giorgio Grassi, "il Berliner Schloß rappresenta solo se stesso. E questo dal punto di vista della sua architettura lo rende irripetibile, praticamente ma anche teoricamente irripetibile".² Questo accentua il carattere scenografico e teatrale della ricostruzione di queste facciate, che richiama alla mente l'attualità di Schinkel, quando diceva che la menzogna è consentita in architettura solo nella misura in cui ne sia lo scopo stesso, e questo accade solo nel teatro.³

¹ La citazione di Giedion, tratta da *Bauen in Frankreich*, pagg. 1-2, è ripresa da Benjamin nel *Passagenwerk*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982; ed. italiana Walter Benjamin. *Opera completa*, vol. IX, *I passages di Parigi*. A cura di R. Tiedemann e E. Ganni, Torino: Einaudi, 2000, p. 455.

² G. Grassi, "Reconstruction in Architecture", in *Display*, n. 03, 2009, p. 237.

³ K.F. Schinkel, in G. Pescken, *Das architektonische Lehrbuch*. München-Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1979, p. 20



3

Pagine precedenti:

1

L'Isola dei Musei, planivolumetrico

2

Vista sulla Sprea

3

Galleria degli antichi

4

Pianta piano -2 a quota -9 m.

5

Pianta piano -1 a quota -4,5 m.

6

Pianta piano terra a quota città

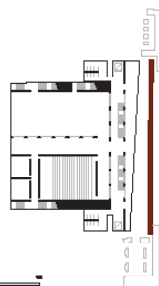
Pagine successive:

5 - 6

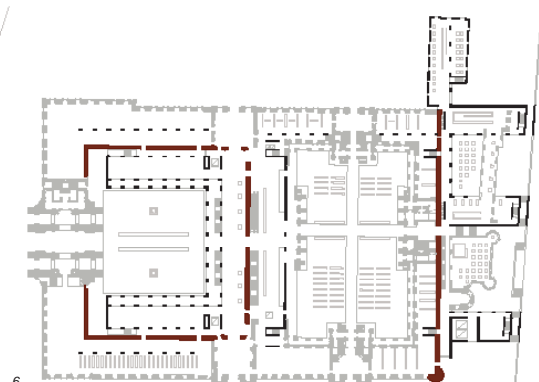
Viste del modello

7

Sezione longitudinale



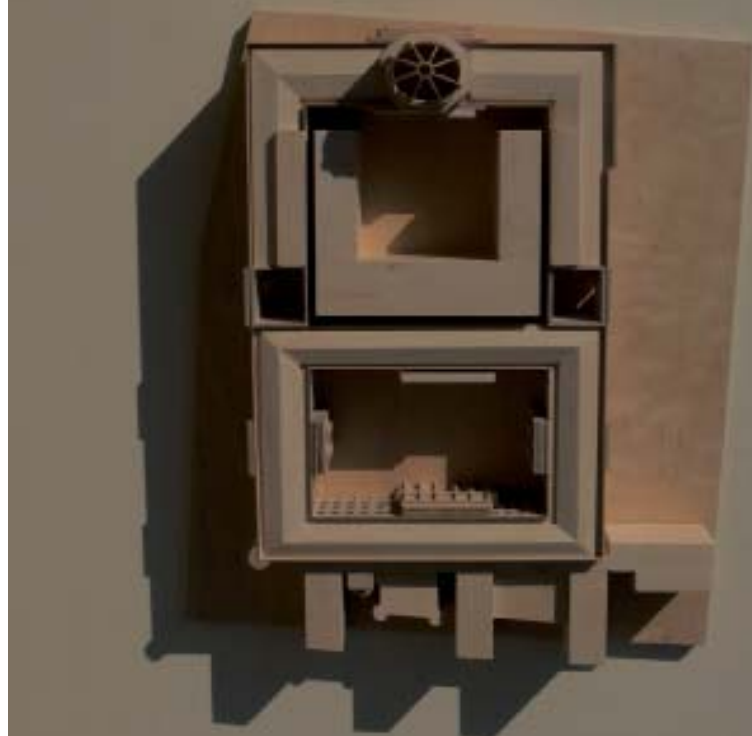
4



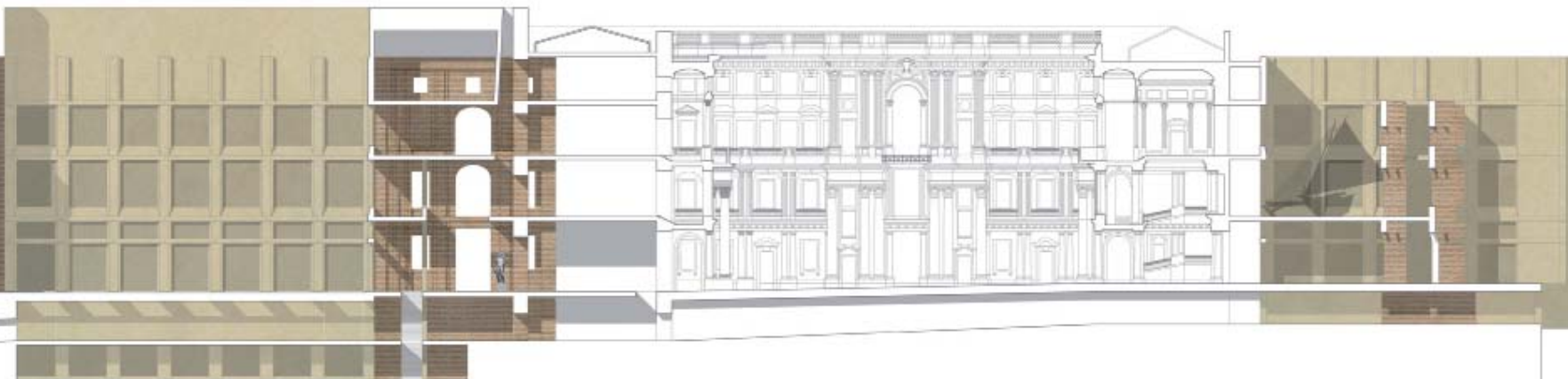
6



7



8



Igor Mitoraj - Fabrizio Arrigoni

Velature

Fabrizio Arrigoni

A ridosso dell'antico sedime di porta a Massa, la piazza Matteotti si distende verso occidente terminando contro la fronte di un palazzo di fattezze vagamente eclettiche, sede del comune di Pietrasanta. Tre ampie finestre al piano nobile sono la fonte di illuminazione di una sala regolare di 12x8.30 metri e alta 4.60 collocata come punto di arrivo della doppia rampa della scala d'onore e dunque fulcro dell'intero edificio; l'accesso al locale è garantito da tre aperture sul lato lungo quasi un calco degli affacci verso l'esterno. In un arco di tempo compreso tra il 28 luglio e il 7 settembre 1998 Igor Mitoraj realizza *Alba* e *Tramonto*, due pitture parietali (dimensione: 210x340 cm, tecnica ad affresco e graffiatura) che marciano, contrapposte, le pareti corte dell'ambiente. Seppure infissi nella geometria certa dei rispettivi rettangoli aurei i dipinti oltrepassano i propri confini originando l'ordine complessivo della sala: i fili che proseguono il perimetro delle due opere trattengono il vuoto in una gabbia che serra reciprocamente il soffitto, la scansione delle grandi lastre a terra, gli impaginati degli alzati, gli arredi. Queste corrispondenze, segnate dal succedersi delle materie, da sottili impressioni sugli intonaci o dal cambio nel ritmo delle diverse partizioni, sono il genio che domina la stanza e che, di fatto, organizza lo stesso disporsi e stare delle persone accolte, prima ancora di ogni principio tecnico e utilitarista. Da ciò conseguono la loro morfologia e posizione il banco del sindaco, il tavolo a "c", la panca a muro, tali da circoscrivere e salvaguardare un'area centrale sgombra, libera. Una sospensione e un indugio che divengono il catino dove le teste velate possono risuonare, dilatan-

do come una eco la loro presenza. A rinforzo di tale dispositivo generale una serie di effrazioni di scala inferiore - quali le due piccole sculture di bronzo incassate nella muratura (*Homme et femme à la fenêtre*, 1984, 32x35 cm.), l'insegna in bassorilievo della città, una porta di servizio dissimulata, il sostegno per la fotografia del Presidente della Repubblica - possono essere compresi come espedienti dialettici che, minandola, rendono altresì esplicita la norma sottesa. Il progetto combina spirito geometrico - ricerca e restauro di un "certo clima mediterraneo che è fatto di ordine e di equilibrio" con la forza, immanente e sensuale, dei corpi - attenzione ai valori tattili, luministici, di colore presenti sulle superfici e sugli oggetti (in questo doppio registro il disegno di architettura prosegue il gioco tra astrazione e naturalismo inaugurato nei segni pittorici...). I materiali impiegati sono: l'intonaco a pasta pigmentata per le pareti, il marmo apuano - bianco e arabescato - e la pietra serena per le pavimentazioni, il marmo verde alpi per alcuni elementi di finitura; il trattamento delle pietre scelto è una levigatura non lucida. La struttura di sostegno della fratina è formata da sei pilastri in legno massello scatolare, con anima in ferro per sopportare le travi assemblate con tubi e doppia lamiera - la distanza maggiore tra gli appoggi arriva a circa quattro metri; il ferro, dopo leggera sabbiatura, è stato acidato e patinato. Le superfici di appoggio - composte secondo nove moduli fermati con incastri a scomparsa - sono in multistrato impiallacciato in rovere sui due lati con profili e giunzioni in riporto di massello per proteggere con la necessaria efficacia gli spigoli. Il

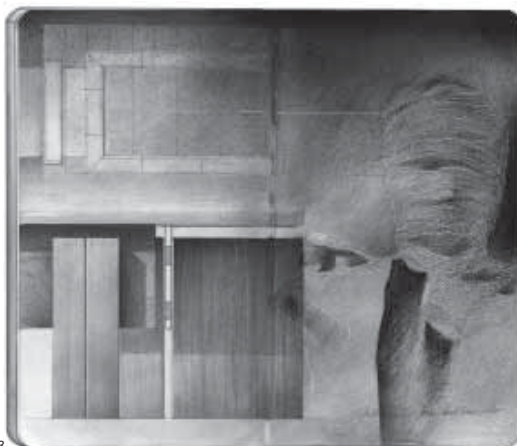
Nuova sala consiliare
Comune di Pietrasanta
1994-2000

Arte:
Igor Mitoraj

Progetto:
Igor Mitoraj
Fabrizio Arrigoni
con:

Ufficio Tecnico Comune Pietrasanta
Paolo Montaglini
Giovanni Chiacchio





2 3

Pagine precedenti:

1

Igor Mitoraj durante l'esecuzione di Alba e
Tramonto
foto di Erio Forli

2 - 3

Fabrizio Arrigoni
quaderni neri:
disegni di studio degli arredi interni

4

Fabrizio Arrigoni
Sala Consiliare: planimetria generale

Pagine successive:

5 - 6 - 7

Vedute della nuova sistemazione della Sala
Consiliare
foto di Giovanni Battista Romboni



colore scuro è stato ottenuto con masure tradizionali: un mordente di solfato di ferro e solfato di rame e successiva stesura di un infuso caldo di *campeggio*; a terminare una impregnatura di cera d'api. La luce naturale, proveniente da oriente, è filtrata attraverso tende di lino grezzo - lo stesso che troviamo di sovente nelle botteghe di pittura - le cui stecche moltiplicano il disegno in controluce degli infissi in legno.

L'aula del consiglio si mostra come un luogo quieto e separato. Un intarsio, un taglio, chiuso nelle sue linee di ideazione e costruzione e nelle sue dissimili materie e tessiture. Al pari di numerosi esempi che la storia ha conservato il fitto dialogo e il contrappunto tra apparati d'arte e loro più prossimo intorno destruttura la primitiva omogeneità e integrità compositiva della fabbrica, determinando in essa una discontinuità tanto esplicita quanto irriducibile. L'ingresso nella stanza è il rivelarsi di una spazialità inattesa, eccentrica e isolata, un apparire nuovo che dissolve il suo retro, il suo precedente supporto (una metamorfosi analoga a quelle del regno animale o con le parole di Alessandro Pizzorno *la maschera nasconde, è giusto, ma si tratta di un nascondere che abolisce e identifica*).

Un tutto-interno privo di esterno, quasi un hortus conclusus o una caverna o una paradossale maschera rovesciata. E della maschera arcaica, nello specifico, serba alcuni caratteri fondanti quali il trapasso dal tratto individuale alla fissa espressività dell'archetipo e il superamento della forma come riflesso di una condizione psicologica in direzione della piena affermazione della potenza oggettiva e impersonale. Ma anche esemplificazione del conflitto, privo di soluzione o sintesi conciliativa, tra rappresentazione e silenzio, tra ritualità e uso accidentale, tra tempo quotidiano e suo scardinamento nel secondo tempo dell'evento - festa, lutto, dono, memoria. Non è dunque una coincidenza fortuita il fatto che, da subito, la sala sia stata pensata e sentita, prima ancora che manifestazione del fatto estetico e del suo potere seduttivo, come *locus* per eccellenza offerto all'allestimento del culto comunitario e di *cultural performances* (Milton Singer): sfingea agora della teatralità politica e simbolica - *vultus vero dictus, eo quod per eum animi voluntas ostenditur*... - ovvero punto di incrocio di traiettorie collettive e singolari, sede dove i nessi molteplici stabiliti tra *communitas* e individuo hanno modo di dispiegarsi nell'intervallo del visibile.



5



6



7

Herzog & de Meuron



Tre mosse: il CaixaForum a Madrid

Michelangelo Pivetta

Una cosa sola mi pare insopportabile all'artista: non sentirsi più all'inizio.

Cesare Pavese

L'apparenza spesso inganna, tanto più quando si tratta di Architettura; così di fronte alla recente realizzazione madrileña di Herzog & de Meuron si può avere l'idea di trovare un tentativo di oltrepassare i termini progettuali consolidati nella precedente e nota Tate Modern di Londra, simile per tema e per obiettivi. Non è così, non solo per lo meno; il progetto del Caixa pur nascendo da apparati programmatici sostanzialmente simili, si configura come un'esperienza ulteriore e alternativa nell'ambito della ricerca e del posizionamento in avanti dei suoi limiti.

Tre le problematiche principali del progetto, tre le mosse che come in una serrata partita a scacchi sono proposte per la loro soluzione: intervenire su un edificio storico in un contesto urbano fortemente consolidato, proporre un nuovo bilanciamento di questo apparato nel senso dell'attrazione manifestando chiaramente la necessità di un nuovo e seducente "edificio evento", risolvere nell'esiguo spazio disponibile tutte le richieste e problematiche funzionali di un contemporaneo e complesso Centro per le arti e le attività culturali.

Prima mossa. L'intervento di ristrutturazione appare fin da subito in realtà come un intervento di ricostruzione concepito nel verso di un sagace riutilizzo dell'antico attraverso nuovi schemi semantici. Ciò che rimane dell'edificio originario, svuotato, smembrato e sollevato da terra, sono solo i fronti principali in laterizio, che da cortina muraria originaria passano alla categoria di rivestimento del nuovo corpo edilizio. Una tensione del tutto inedita, un atteggiamento

innovatore che pone il progetto su un piano altro e superiore rispetto alla Tate, mantenendo pur sempre salda la continuità della ricerca degli architetti svizzeri nell'ambito dell'involucro e del *packaging*. A esaltare il rigore materico delle originarie facciate, l'ampliamento le sovrasta letteralmente - nemmeno rispettandone il filo delle cornici - secondo un'idea quasi manierista di incremento volumetrico dello sviluppo verticale e modificando, in più, il linguaggio attraverso l'uso di lastre di acciaio dalla superficie sminuzzata in una sorta di voluto arabesco digitale che sembra disegnato dalla contemporanea presenza e assenza di pixel.

Seconda mossa. L'edificio ora costituisce la scena di una nuova piazza rivolta verso il verde del Giardino Botanico e ottenuta dalla demolizione di una stazione del gas. La piazza si insinua, con la negazione dell'attacco a terra, all'interno dell'edificio in un continuum tra esterno ed esterno, rivelando, attraverso la stretta fessura, un antro evocativo, una zona attrattiva e promiscua tra il dentro e il fuori, tra il sotto e il sopra. Il visitatore si introduce nella macchina e incontra ciò che il ventre di questa nasconde; il materiale principale delle zone distributive è l'acciaio, sintesi della contemporaneità dell'intervento e dittongo nei confronti dell'austera bianca assenza di forma delle aree espositive. Il complesso macchinario si percepisce sfruttandone le prestazioni che in questo caso sono le funzioni; solo rare aperture permettono di cogliere come il movimento interagisca sul contesto; una volta dentro, ciò che è fuori appartiene definitivamente ad un'altra dimensione. La conferma di



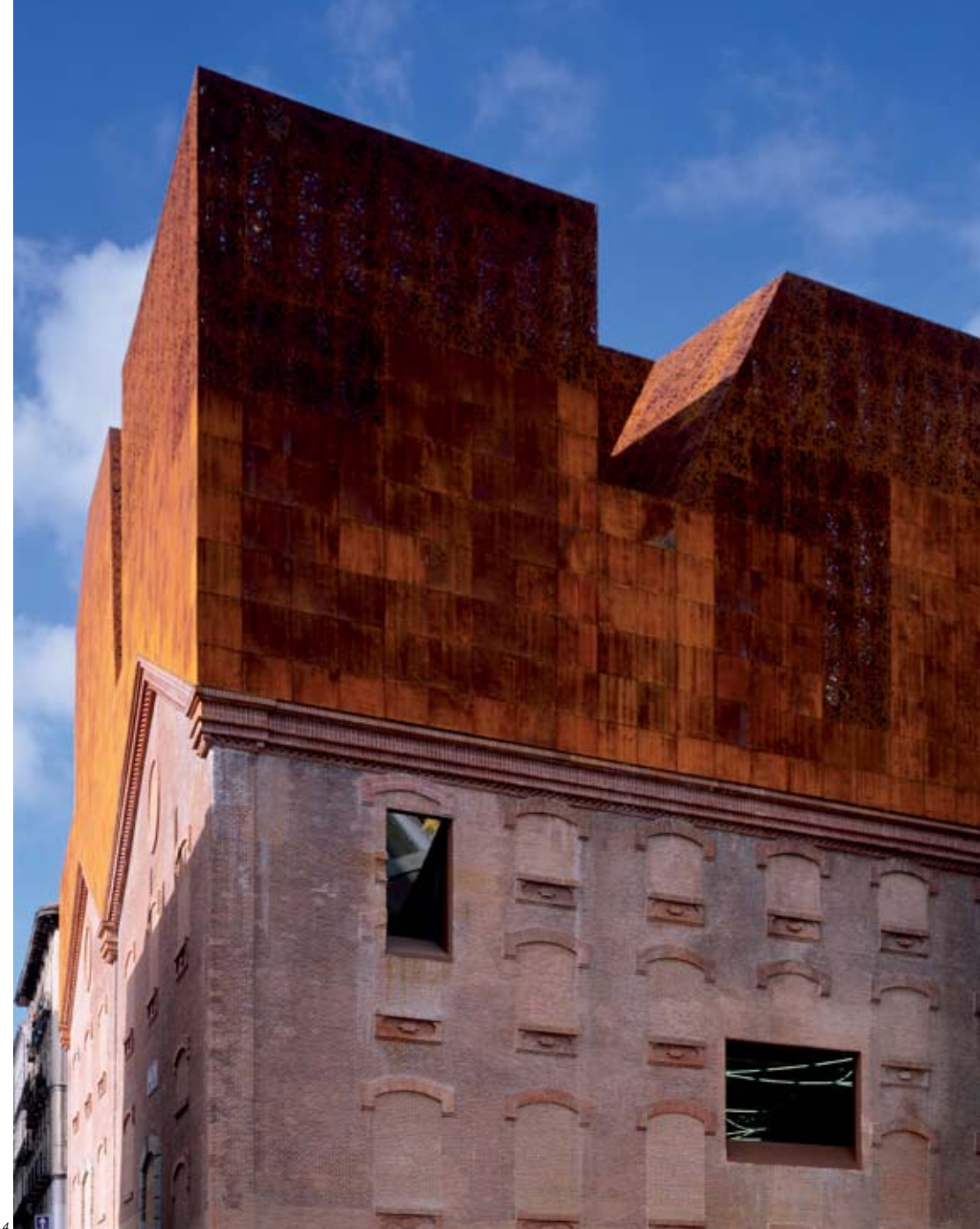
CaixaForum Madrid
Madrid
2001-2008

Progetto:
Jacques Herzog
Pierre de Meuron
Harry Gugger

Foto:
© Roland Halbe Fotografie



3



4

Pagine precedenti:

1

La Central Electrica

2

Fronti sospesi sulla piazza

3 - 4

La sovrapposizione tra nuovo e antico

5

Dettaglio del rivestimento in Corten

Pagine successive:

6 - 7

Gli scorci dalle piazze

8 - 9 - 10 - 11

Sezioni e schema del rivestimento in Corten

12

La piazza coperta

questa concezione intimistica dell'edificio "oggetto" si riconosce definitivamente al piano attico, dove logica scontata avrebbe indotto alla creazione di una grande terrazza affacciata sulle chiome degli alberi del vicino Orto Botanico ma anche lì - e soprattutto lì - la visione dell'esterno è negata o volutamente schermata, parcellizzata, *pixelata* appunto. Il nuovo *monumento* si compie nella constatazione della propria abnorme materialità; attrazione magnetica di forme e materiali usati con oculata consapevolezza.

Terza mossa. L'ampliamento è tema proprio dell'architettura e in questo caso si manifesta attraverso l'approfondimento dell'idea-concetto di *superfetazione*. L'originaria Central Electrica è utilizzata come appoggio del nuovo, ne pone i limiti planimetrici ma non volumetrici; il volume è quintuplicato, ma la sagoma in pianta rimane immutata. La *disordinata* sezione svela l'arcano: la piazza è copertura della vasta parte interrata e segreta dell'edificio contenente l'auditorium e l'articolata composizione di pieni e vuoti si sviluppa verticalmente per sette piani.

Lo svolgersi dell'intera operazione è ritmicamente distinto dall'utilizzo dei materiali come supporto ideologico ad un linguaggio apertamente complesso e insito nell'idea propulsiva di architettura che gli architetti svizzeri hanno da sempre proposto. Fin dalla Torre di Controllo ferroviaria di Basilea e dalla Cantina Dominus, il loro lavoro si è incentrato su tre tematiche fondamentali: tettonica, involucro e materiali. Queste, sembrano essere ancora il supporto intellettuale di una sfida che - ora che *l'inizio* è ormai lontano - si fa sempre più vitale.

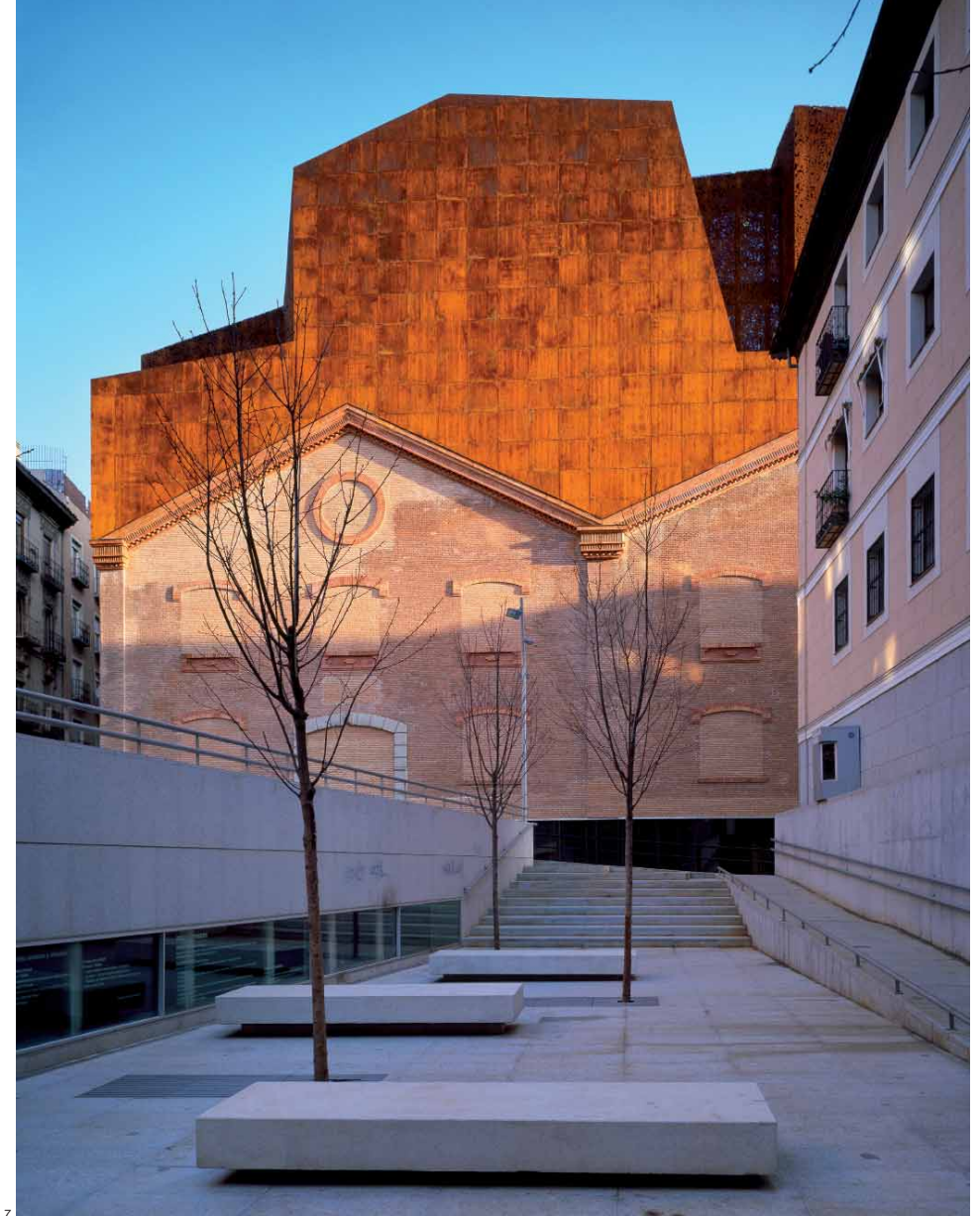
Coinvolto in questa operazione di ricostruzione anche l'ampio fronte cieco del palazzo adiacente la piazza non è rimasto estraneo a questa logica. Attraverso l'opera di Patrick Blanc il verde orizzontale di una piazza urbana qui cambia registro e diventa verticale, non solo per un'effettiva mancanza di spazio, ma perché la facciata, altrimenti muta, si realizza definitivamente come parte integrante del complesso; arte e architettura si fondono fino a divenire indissolubilmente la stessa cosa.

Il progetto inaugurato in primavera è un successo che solo il tempo e le prossime opere di Herzog & de Meuron, come la Philharmonic Hall di Amburgo, sapranno confermare. Quest'opera ha già lasciato il segno dovuto e richiesto nel tessuto della città, che così ha ritrovato in maniera potente uno spazio prima dimenticato e di per sé, questo, in un periodo così complesso ed incerto, sembra essere già abbastanza.

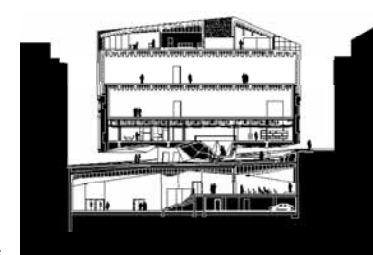
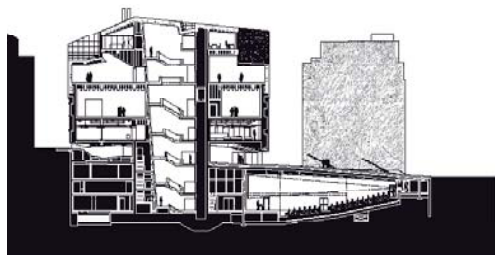




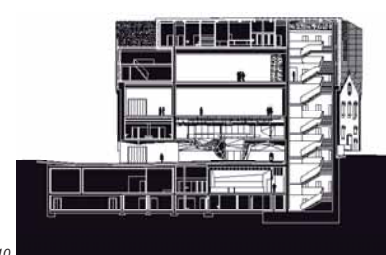
6



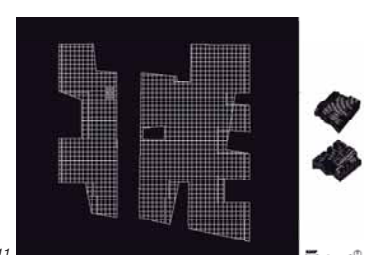
7



10



11





opera La soglia come assenza Prima

Gabriele Bartocci

Il progetto riguarda l'ampliamento di un piccolo cimitero, nell'entroterra marchigiano, quello della città di Esanatoglia (Macerata) sorto in un lembo di terra quasi in piano, alle pendici del Monte Corsego, non lontano dal centro abitato.

Il primo edificio costruito su quest'area è la piccola cappella di Santa Maria di Fonte Bianca (XIV secolo) sorta nei pressi di una sorgente d'acqua.

Nel XVII secolo la cappella viene inglobata e religiosamente custodita all'interno della Chiesa omonima, diventando il primo nucleo da cui trarrà origine lo sviluppo planimetrico e distributivo dell'attuale Camposanto.

L'accesso principale avveniva e avviene ancora adesso attraversando la Chiesa di Fontebianco; dopo la messa, il corteo funebre uscendo dall'abside entra direttamente nel cimitero. Il progetto di ampliare la parte più recente di questo luogo sacro, parte dalla lettura e dall'ascolto di questi preziosi elementi che hanno caratterizzato e reso unico il complesso, elementi che ne hanno dettato la tipologia, il senso di percorribilità e di attraversamento degli spazi sacri.

La Chiesa di Santa Maria di Fontebianco rappresenta da sempre la soglia che il fedele dovrà varcare, prima di entrare in comunicazione intima e spirituale con i propri defunti.

Un vero e proprio "rito" che il visitatore compie tutte le volte che la attraversa, uscendone purificato e pronto alla preghiera. È come se attraversasse un vano, una porta, simbolicamente quella soglia appunto, che divide la dimensione terrena da quella spirituale ultraterrena, in cui il tempo e lo spazio assumono altro valore e altro significato.

Il progetto, che riguarda l'ampliamento della sezione di cimitero costruita negli anni '80, ripropone questo "rito" recuperandone questa sua profonda identità, conducendo il visitatore ad attraversare un nuovo vano aperto-coperto che svolgerà la funzione di cappella cimiteriale per cerimonie all'aperto, arrivando così a conquistare lo spazio della meditazione, della preghiera e del ricordo.

L'intervento consiste nella realizzazione di un parallelepipedo di 20m x 4m alto 4 m, posizionato a ridosso dell'incrocio di 2 assi ortogonali tra loro (i percorsi pedonali che mettono in comunicazione i lati sud, est e ovest del lotto), una stecca della tipologia a galleria aperta che ospita 90 colombari disposti su 5 file.

Una cappella votiva per le cerimonie religiose all'aperto contenuta nel blocco-loculi come volume centrale in negativo, un ossario comune (un cubo di 3,6m per lato, delle stesse dimensioni della cappella contenuta all'interno della Chiesa di Fontebianco) e la riorganizzazione della viabilità e deambulazione pedonale.

I loculi, così come gli ossari, sono tutti rivolti con le effigi a nord-ovest, verso il muro-recinto perimetrale. Oltre ad una scelta linguistico-progettuale l'orientamento dei colombari nasce dalla necessità di proteggere fiori e suppellettili dalla luce diretta del sole e dal forte vento. Le strutture sono in cemento armato. I volumi, così come le superfici pavimentate sono rivestiti in lastre di pietra calcarea chiara locale (scaglia rosa) montate "a correre".

La città di Esanatoglia è stata costruita all'"interno" della montagna che la so-



1

Ampliamento Cimitero comunale
Esenatoglia (Mc)

2005 - 2008

Progetto:
Gabriele Bartocci

Collaboratori:
Andrea Bullitta
Luca Frogneri

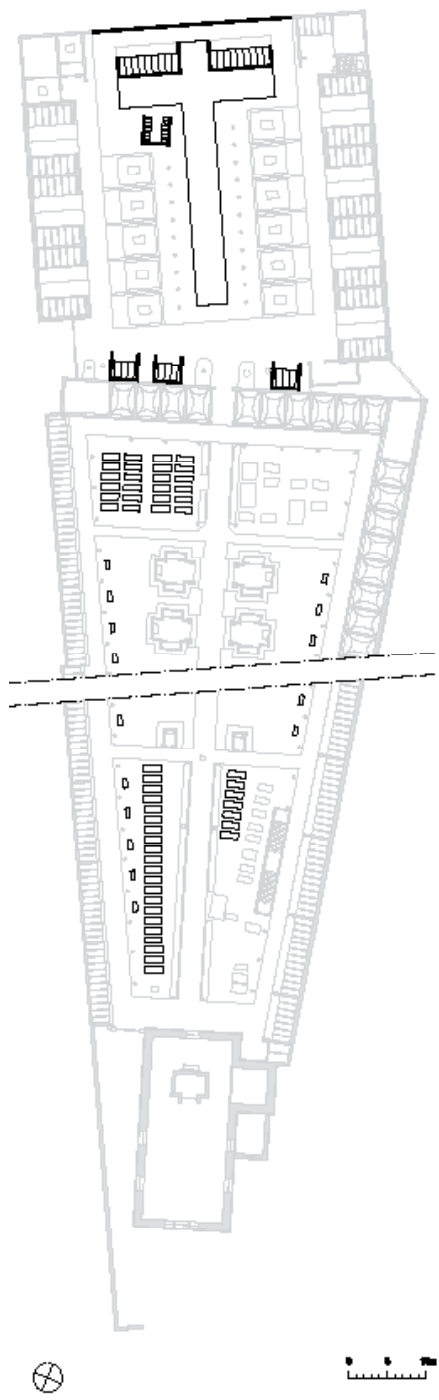
Strutture:
Michele Fraticelli

Foto:
Alberto Tognetti



2

1
Ossario e Cappella per cerimonie all'aperto
2
Ossario

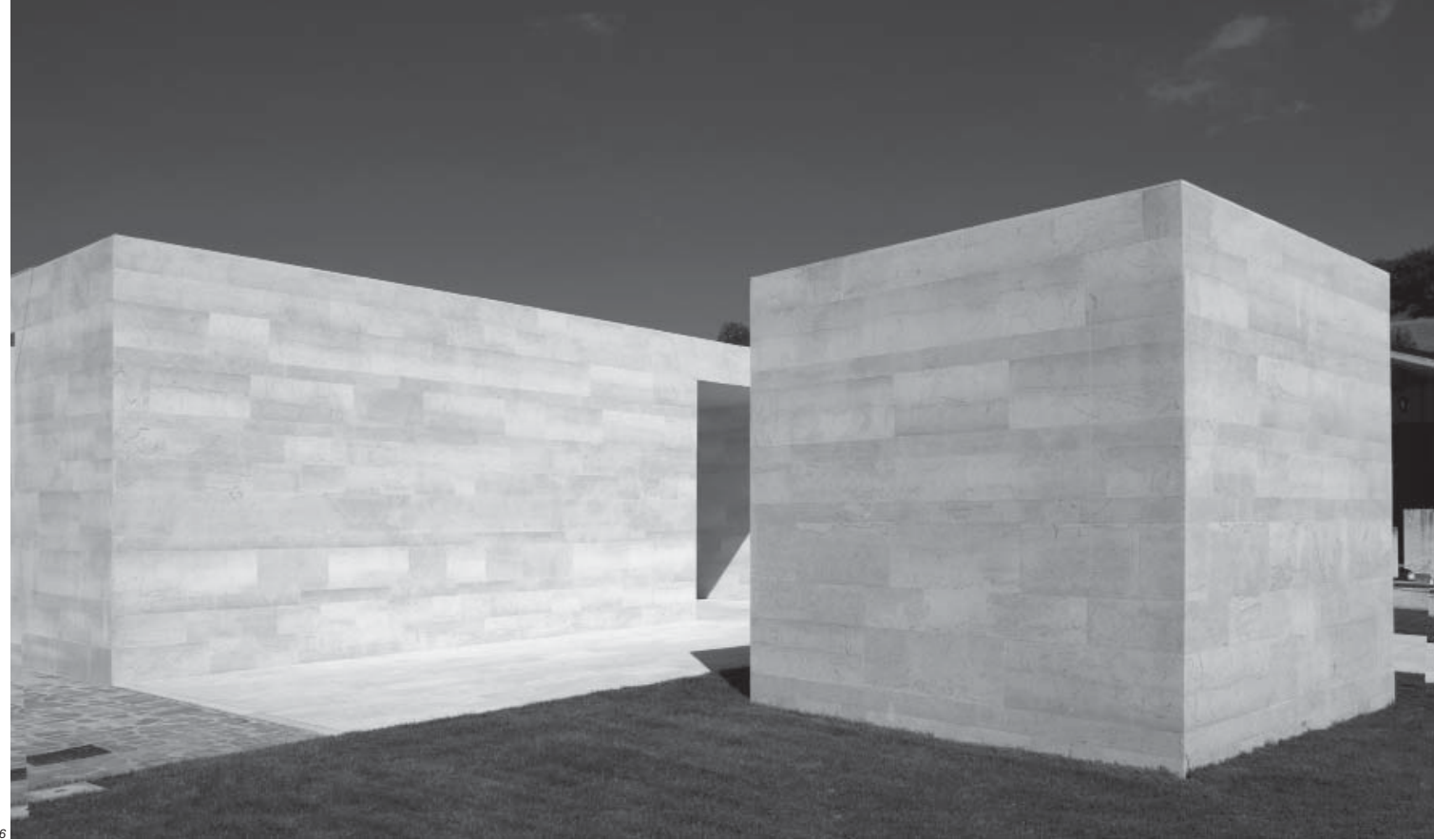


vrastra. Nelle vecchie case del borgo antico, nei piani seminterrati, sono ancora visibili le pareti "a monte" di pietra calcarea, che sostengono le murature dei livelli superiori. Il paese è assimilabile ad una montagna abitata al suo interno. Il progetto del cimitero racconta anche questa similitudine in cui il parallelepipedo (la città dei morti) ha al centro una cavità, un'assenza, un vuoto. L'ossario, il cubo adagiato accanto, simbolicamente riempiva questo vuoto.

3
Planimetria generale
 4
L'uscita dal "muro sacro"
 5
Il simbolo della Cappella

Pagine successive:
 6
Ossario
 7
La soglia come assenza
 8
La pietra a fronte del paesaggio





6



46



8

47

Perché la maschera

Cinzia Bigliosi Franck

"La maschera è il volto turbato e conturbante dell'ignoto, è il sorriso della menzogna, è l'anima della perversità che sa corrompere terrificando; è la lussuria condita dalla paura, l'angosciante e deliziosa alea della sfida lanciata alla curiosità dei sensi".

Jean Lorrain

In un momento in cui il modello socio-culturale dominante mette in scena la nudità dei corpi e delle anime, ora che la filosofia legge l'uomo come simulacro di se stesso, mentre le scienze affida ai cloni la salvezza futura dell'umanità e il gesto del denudamento (inteso come disvelamento di sé) diviene privo di significato - non è più possibile, infatti, scoprire ciò che si dà, fin dal suo nascere, senza una profondità - la rivista "Firenze Architettura" propone un intero numero dedicato all'ambiguo tema della *Maschera*, per mostrarne quel carattere inattuale che ci consente in qualche modo di leggere il senso della nostra attualità.

Diversa dal "camouflage" - che secondo Roger Cailliois si articola tra invisibilità, travestimento e intimidazione - la maschera trova la sua definizione canonica nell'idea dell'alterità e il teatro ateniese ne fu il più famoso e celebrato luogo di rappresentazione. Non solo la maschera era funzionale all'immagine che rappresentava, ma segnalava anche l'assenza (se pur momentanea) del soggetto, sostituito dalla presenza di un altro, ossia dalla maschera stessa. L'attore teatrale che indossava la maschera annullava se stesso - il proprio volto e il proprio carattere - per assumere una personalità diversa, nell'atto del mascheramento che non cancellava né mimetizzava il segno più profondo del sé, ma, nella rimozione della propria identità, agiva

prestandogliene una nuova e rendendo reale una persona diversa - un altro, un doppio - perché (non va dimenticato) è probabilmente dall'etimo di 'persona' che nasce il termine 'maschera' - due concetti in perenne conflitto e, forse anche per questo, interdipendenti.

Connesso all'antico uso teatrale, il tema della maschera si presentò originariamente parallelo a quello, opposto, dell'autenticità della persona. Facendo coincidere il soggetto nascosto dietro la maschera a quella verità dell'io che la maschera falserebbe, l'individuo, posto verso il mondo con dichiarato intento mentitore, finiva per aderire all'apparenza fallace della maschera. Parallelamente, però, il mito poteva capovolgere l'assunto iniziale e la maschera si imponeva non tanto quanto ingannevole rappresentazione di un sé in incognito, quanto piuttosto come un'identità immutabile, più autentica dell'io volubile, soggetto alla fluttuazione degli oggetti.

Oggi assistiamo a quella che è stata più volte definita una rivoluzione sociologica. Di fronte ad una società che ha sostituito il teatro con la televisione e che ha visto l'immedesimazione catartica lasciare il passo a modalità di funzione passiva e distratta, la maschera ha perso ogni ragion d'essere. Sostituita dal trucco permanente, l'alterità della maschera ha finito per sciogliersi, spegnendosi sulla collettività che d'improvviso s'è scoperta smascherata, nuda di se stessa, costretta a recitare - non una parte sulla scena - ma nient'altro che *la propria vita* in diretta nei programmi di tele-realtà.

Attraverso una sovraesposizione sistematica ed illimitata, il segno del segreto che la maschera poneva nell'interstizio tra sé e il soggetto nascosto è stato

cancellato, sostituito, almeno per ora, dal carattere pornografico di una società che non solo non conosce più il segreto, ma che si espone in una vetrina collettiva.

Quale sia il preciso destino della maschera e della società che se l'è levata con noncuranza non è forse dato di sapere, ma, per cercare una possibile risposta, possiamo volgere ancora una volta lo sguardo verso quegli antichi a cui pressoché tutti i relatori di questo numero di "Firenze Architettura" si sono autonomamente riferiti. Oggi, in una società in cui si è annullata ogni possibilità di mascheramento ed è scomparso l'enigmatico segreto delle identità nascoste, resta irrisolto un ultimo enigma. Per i latini, la parola *persona* (come si è visto intrinsecamente legata al termine *maschera*) indicava anche le anime dei morti e, in diverse società, le maschere seguivano le salme dei defunti nel loro ultimo viaggio. Una volta cominciata l'inarrestabile decomposizione del corpo, la maschera - che in epoca moderna è riemersa sottoforma del fetichistico calco di gesso - diveniva la fissa espressione di un'esistenza refrattaria ad una scomparsa definitiva. Ora che i corpi dei morti vengono truccati prima di essere bruciati senza nessuna maschera ad accompagnarli, in un tempo in cui l'alterità della morte è stata cancellata (giacché i morti da tempo hanno smesso di esistere nello spazio delle nostre vite), la maschera (o *larva*) della morte si raggela su volti stereotipati e sul corpo-*packaging* dei vivi.



Bourges,
Palazzo Jacques Coeur
foto di Eddie Franck



André Heller, Kristallwaller Swarovski, Wirtens, Austria, 1996



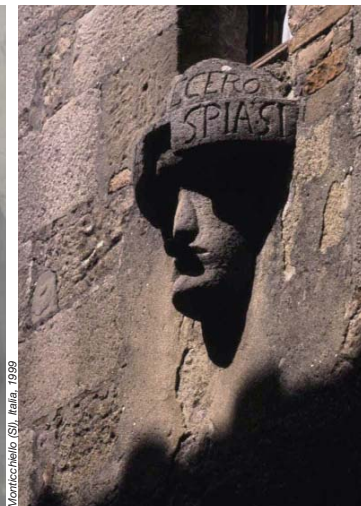
Bernardo Bontalenti, Fontana, Borgo S. Jacopo along via dello Spione, Firenze, Italia, 1999



Paolo Orsi, Bonazzo (VT), Italia, 1985



Palazzo in Rigaie Resenore, Verona, Italia, 2006



Monticchiello (SI), Italia, 1989



Angolo di via degli Orti, Siena, Italia, 2008

Appunti di viaggio

foto Massimo Battista



Arezzo, Italia, 2008



Marco Dazzi Bardeschi, Fontana in Corso Garibaldi, Montelupo (FI), Italia, 2007



Fernando Botero, esposizione opere in piazza della Signoria, Firenze, Italia, 1999



Igor Mitoraj, esposizione opere in piazza Pitti, Firenze, Italia, 1999



Piazza San Marco, Venezia, Italia, 2007



Rue du Marché aux Herbes, Bruxelles, Belgio, 2009



TSB-Architekten, Wüstenrot, Salzburg, Austria, 2006



Városmarty tér, Budapest, Ungheria, 2008

La maschera e l'idea

Andrea Tagliapietra

«I am large, I contain multitudes»
(Walt Whitman, *Leaves of Grass*)

Ben prima di essere un volto artificiale da indossare, lavorato nelle forme e nei materiali più vari, la maschera è stata pittura del viso e decorazione del corpo. Gli ornamenti, i colori, il gesto e la danza, che erano parte integrante della maschera, consentirono ai nostri più remoti predecessori di identificarsi negli dèi, negli animali o nelle forze della natura primordiale, di evadere da quell'incerta umanità che, già allora, mentre compiva i suoi primi passi, chiedeva in qualche modo di essere oltrepassata, di essere se stessa perdendosi e poi ritrovandosi, di uscire fuori di sé e di immedesimarsi in altro. Tra le primissime testimonianze dell'originario fare simbolico dell'uomo vanno senza dubbio annoverate le pitture rupestri preistoriche. Nei più famosi siti europei di Lascaux, La Marche, Chauvet in Francia, e di Altamira in Spagna, ma anche in quelli, un po' meno noti, del Sudafrica, dell'Australia, del Brasile e della *Cueva de las manos*, nella Patagonia argentina, le pareti delle grotte e gli anfratti rocciosi ospitano le raffigurazioni di grandi animali selvaggi, accanto ai quali, spesso, fanno la loro comparsa numerose impronte umane di mani. Gli antichi frequentatori di quei luoghi, allo scopo di riti ed usanze su cui possiamo fare solo incerte e assai vaghe ipotesi, solevano accostare all'immagine animale, a volte disegnata con tinte vivaci e con una dose di ragguardevole realismo, la traccia di sé, l'impronta della mano intinta nella pittura o lasciata in negativo dall'alone del colore spruzzatovi sopra. Se nell'*immagine* dell'animale si scorge il prodigioso emergere

di quella che possiamo chiamare la facoltà di *rappresentare*, che distingue da sé, ossia da colui che ne mette in atto l'opera, nonché di certo tra loro, le diverse sembianze dei grandi carnivori ed erbivori incontrati *fuori*, nella caccia, riproducendone le forme *poi* sulla parete all'*interno* della caverna, ecco che l'impronta della mano attesta la *traccia*, nel *qui ed ora* di quel remoto *là ed allora*, dell'immediata presenza del corpo, ossia la consapevolezza di sé e la concreta trasposizione di se stesso. La *rappresentazione* dell'alterità degli animali selvaggi e la *traccia* del proprio esserci intenzionalmente impressa e, quindi, in ciò, distinta da una qualsiasi orma lasciata per accidente sulla parete – si pensi alle impronte delle zampe dei plantigradi che, talvolta, la creta e il fango pietrificato delle grotte, come a Chauvet, ci conservano, forse in corrispondenza con le immagini dell'orso¹ successivamente dipinte -, non sono, però, le due sole categorie espressive in cui ci si imbatte osservando queste affascinanti attestazioni della primordiale attività simbolica dell'uomo. È certamente un particolare su cui bisogna soffermare la nostra attenzione che nella grotta di Lascaux, uno dei più splendidi esempi dell'arte preistorica, si da esser definita anche con l'epiteto di “Cappella Sistina del Paleolitico”,² la maggior parte delle figure umane sia mascherata, ovvero porti teste di cervo, di cavallo, d'orso e di bisonte. Si tratta, cioè, della rappresentazione di maschere, ma soprattutto della raffigurazione dell'atto simbolico di *mascherarsi*.

Indossando la maschera animale, ipotizzano i paleontologi, il cacciatore preistorico cercava di conciliarsi con

l'animale cacciato, espilandone la morte e chiedendo ad esso perdono. Oppure, ed è questa la tesi di Georges Bataille, il cacciatore intende nascondersi, celando la propria umanità dietro la sembianza di quell'animale che non può più essere e la cui immediatezza d'esperienza gli rimane interdetta e ormai inaccessibile. Infatti, l'artefice di quelle pitture «ci lascia un'immagine forte, prestigiosa e fedele dell'animale, ma, nella misura in cui esso stesso si è rappresentato, spesso dissimula i propri tratti sotto la maschera dell'animale. Egli disponeva delle risorse del disegno fino al virtuosismo, e tuttavia disdegnava il proprio volto; se confessava la forma umana, allo stesso tempo la nascondeva; in quel momento si metteva la testa di un animale. Era come se avesse vergogna del proprio viso e, volendo rappresentarsi, dovesse subito mettersi la maschera di qualcun altro».³ Per Bataille nulla ci è maggiormente precluso di quella vita animale da cui pur proveniamo. La conquista umana della coscienza implica la riduzione degli enti che abitano il mondo ad oggetti a disposizione e, di conseguenza, comporta anche la trasformazione dell'animale in mera cosa da cacciare e di cui nutrirsi. Ora lo sguardo umano concepisce il senso delle cose nella prospettiva pratico-conoscitiva di questa disponibilità e di questa utilizzabilità che si proiettano sul mondo pretendendo da esso adeguate risposte in termini di risultati e di prestazioni efficaci. Così l'uomo può pensare di evadere da un tale orizzonte solo presupponendone la più completa negazione, ovvero immaginando il puro non senso delle cose senza un'intenzione che si rivolga verso

di esse e di una coscienza che le rifletta, cioè le *rappresenti* all'interno di se stessa in analogia con quanto era accaduto per le pitture dei grandi animali sulle pareti delle caverne. Ecco che l'animalità e quella stessa animalità dell'uomo che è testimoniata dall'esuberanza sensoriale del suo corpo vengono condotte nella notte del non-sapere, sicché la maschera andrebbe a costituire una sorta di manifestazione materiale di quella «menzogna poetica dell'animalità» che «non descrive nulla che non scivoli via nell'inconoscibile».⁴ Sarebbe facile mostrare come questa lettura batailleana della maschera riveli la risonanza, anche in un autore che altrimenti si suole considerare fra i più acuti e originali proseguiti del pensiero di Nietzsche (e nel quale, comunque, la dimensione del non-sapere⁵ assume il carattere positivo dell'esperienza immediata, intraducibile e individuale), di un'evidente eco platonica. La maschera vi appare, infatti, sia letteralmente che in senso figurato, come uno strumento negativo. Essa nasconde e, inoltre, simboleggia l'inconoscibile. L'uomo delle origini si maschera per nascondersi e il mascherarsi stesso viene inteso come un atto non cognitivo, una *menzogna poetica* che ci rinvia direttamente a Platone e ai luoghi celeberrimi – vera casa natale della nostra cultura - di quella *destituzione filosofica* dell'arte⁶ che nega a quest'ultima qualsiasi valore di conoscenza e, anzi, la ritiene una pericolosa produttrice di inganni, ossia di *rappresentazioni fallaci e illusorie*. L'arte, cioè, viene destituita nel momento stesso in cui il filosofo crea il vocabolario basilare della futura civiltà dell'immagine.⁷ D'altra parte la questione dell'immagine, come ha scritto Carlo Sini, «non concerne il platonismo in quanto esso è una filosofia tra le altre», ma, piuttosto, «essa riguarda in modo diretto, pregnante ed essenziale la possibilità stessa della scienza (*epistémè*)». Istituire l'immagine psichica come mediatrice tra sensazione e concetto è condizione imprescindibile perché abbia origine quell'umanità caratterizzata dal sapere scientifico che noi siamo».⁸ Ecco allora che un'altra caverna si sostituisce a quella degli uomini di Altamira e di Lascaux. È la famosa caverna del “mito” o, meglio, dell'allegoria che Platone racconta nel libro settimo del suo capolavoro: «devi immaginare una dimora sotterranea, una lunga caverna, il cui sbocco si apre alla luce per tutta l'ampiezza» (*Resp.* VII, 514a 3-5). In fondo a quest'antro, com'è noto, il fi-

losofo colloca gli esseri umani descritti quali docili prigionieri che, incatenati sin dalla nascita e con la testa bloccata in modo da non potersi girare, sono costretti a vedere il profilo delle ombre che statuette d'uomini, figurine d'animali e oggetti di ogni sorta fatti passare alle loro spalle proiettano sulla parete a causa di un gran fuoco che arde dietro di essi. Allora, prosegue la celebre allegoria platonica, si tratterà ogni volta di *uscire dalla caverna* – e l'intera storia della cultura occidentale può essere riassunta, come suggerisce Hans Blumenberg, sotto questo poderoso mitologema-,⁹ rompendo l'illusionismo della rappresentazione, vale a dire quella sua direzione che, conformemente al referto dei sensi, pare coagularsi nell'immagine esterna, rovesciando il vettore dello sguardo, ovvero risalendo alla sua origine, all'*idea* stessa. Ecco che il prigioniero della caverna, una volta liberato, dovrà dapprima guardare verso le statue e il fuoco, abituandosi poco a poco alla sua luce e poi, risalendo fuori, all'aperto, sarà costretto a fare lo stesso con gli oggetti naturali, inizialmente scorti attraverso ombre e riflessi nell'acqua, solo in seguito in se stessi. Infine, dopo aver rivolto gli occhi verso il cielo notturno, con la luna e le stelle, riuscirà a contemplare, «non per immagini fluttuanti in superficie d'acque, non in apparenze riflesse su schermi estranei», quel sole «che governa tutto il mondo visibile» (*Resp.* VII, 516b 4 – c 1).

Platone ritiene che i sensi ci presentino un universo di accadimenti particolari in cui sono presenti qualità congiunte e confuse in maniera quasi inestricabile, sicché, se dovessimo servirci soltanto della sensibilità, mai saremmo in grado di dipanarle del tutto e di giungere ad una chiara comprensione della struttura del mondo. La pericolosità dei sensi è data proprio dalla quantità di differenze con cui essi ci bombardano continuamente. Nella selva delle differenze, solo il supporto istintuale della somiglianza ci permette di discriminare le cose, orientandoci verso la sopravvivenza. L'immagine è, per Platone, un oggetto *simile*, non la replica o il duplicato del primo. Allora l'immagine, pur essendo definita, per alcuni aspetti, come identica, non dipende dalla categoria del *medesimo*, quanto proprio dalla *differenza*, dall'*alterità* che si dice *insieme* all'identico ed è inseparabile da esso.

La somiglianza assicura un nesso fra le cose e, in primo luogo, fra una cosa e la sua immagine, nei termini di pura

esteriorità. La somiglianza è, pertanto, qualcosa di contingente e di fenomenico, che non è in grado di fondare alcun nesso necessario, ma, semmai, solo di rispecchiarlo secondo un modello di relazione che è di dipendenza logica, ontologica e conoscitiva. Infatti l'esser *immagine di qualcosa* significa sempre una diminuzione, una degradazione e una perdita rispetto alla cosa stessa.¹⁰ Ecco allora che, nella struttura teorica platonica dell'immagine, ciò che emerge in primo piano è un nesso di subordinazione gerarchica: la subordinazione qualitativa della copia rispetto all'originale. In questo modo Platone crea un dispositivo che intende emanciparsi dall'orizzonte sensoriale e dalle impressioni fallaci del mondo della vita mediante un'evidenza tratta dallo stesso ambito del mondo della vita, ovvero quella che, collegando una cosa all'immagine, secondo lo schema delle cosiddette “immagini naturali”, ovvero le ombre e i riflessi speculari che compaiono nell'allegoria della caverna, mostra la perdita di prestazione paratistica e conoscitiva e, quindi, di possibilità d'esperienza, di quest'ultima. Inoltre, il rapporto tra l'originale e la copia presupposto dalla logica platonica dell'immagine instaura una “presa di distanza” – la radice topologica di quello che per Platone è il *chorismós* ontologico, ovvero la “separazione” fra l'idea e le cose – che inaugura la possibilità del controllo, con la collocazione del mondo su un piano d'indifferenza, sempre pronto a tradursi, cioè, nella garanzia di un'illimitata disponibilità.

L'ambito in cui si stabilisce la teoria delle idee, con tutto il corollario segregazionista di ceppi e catene che emerge dalle parole del “mito” della caverna, è così contraddistinto da una dimensione immediatamente politica, in cui se l'*eidos* è la visibilità del visibile, la *paideia*, ossia l'educazione della comunità, è il progressivo assuefarsi alla luce dell'*eidos*, del sole intelligibile delle idee, che ci strappa a *forza* dall'ignoranza della caverna – l'istintuale regno del “simile” -, ponendoci in diretto rapporto con quei “modelli generali” che *devono* essere conosciuti dai governanti e dai quali *bisogna impedire*, imponendo una sorta di “dittatura” del *lógos*-ragione, che i poeti, i retori, i sofisti e gli altri produttori di *eídola* ci allontanino, assecondando la direzione sensuale e discendente dell'immagine. Ma qui si pone l'autentica croce di ogni platonismo, dal momento che anche il movimento

ascendente del *lógos* che discerne dialetticamente le differenze specifiche per risalire, attraverso le identità di genere, fino all'in sé dell'idea, è debitore del medesimo *sistema metaforico* dell'immagine, che condiziona il suo stesso punto d'approdo intelligibile.

Come ha scritto Ernst Cassirer, «è una testimonianza della potente *forza linguistica* di Platone il fatto che gli sia riuscito, con un'unica variazione, con una lieve sfumatura dell'espressione, di fissare una differenza di significato che nella sua dottrina non trova pari in acutezza e pregnanza sistematica. *Eidos* ed *eidolon*: due termini che derivano dalla stessa radice linguistica, che si dispiegano dallo stesso significato fondamentale del vedere, dell'*ideîn*, e che tuttavia per lo specifico senso attribuito loro da Platone racchiudono in sé due direzioni fondamentalmente differenti del vedere, due contrapposte "qualità" della visione». Sull'effettiva distinzione di questi due "modi di vedere" e su come essi siano stati interpretati nel corso del tempo si giocano il fascino ricorrente e il destino duraturo del platonismo nella storia del pensiero occidentale. Per esempio, secondo l'ottica neokantiana della filosofia di Cassirer, l'*eidolon* – letteralmente, in greco, l'"immaginetta" – è il risultato del vedere passivo della percezione, «che cerca di registrare e riprodurre in sé un oggetto esterno sensibile», mentre con l'*eidos* «il vedere diviene libero contemplare per il cogliimento di una forma oggettiva che però non può essere eseguito se non nell'atto spirituale della conformazione».¹¹ Tuttavia come avvenga quest'"atto spirituale" del vedere conformatore, quale sia la misura della sua effettiva autonomia dalla rappresentazione sensibile e se, ponendo l'oggettività dell'idea, non si sia in realtà prodotto un "doppio" ideale degli oggetti sensibili, come sosterrà Aristotele contro la teoria del maestro (*Metaph.* I, 9, 990b 1-2), rimangono problemi aperti, con cui il platonismo, nel corso del tempo, è tornato a fare i conti e che costituiscono l'ambiguità di fondo di ogni estetica che – si pensi, per esempio, alla grande stagione del Rinascimento o, vuoi anche, al neoclassicismo winckelmanniano –, in qualche modo intenda ispirarsi, nonostante l'esplicita critica del fare artistico che ospitano i testi del filosofo ateniese, direttamente alla lezione platonica. Nelle pagine della *Repubblica*, il luogo più noto in cui Platone formula la sua re-

quisitoria contro l'arte, questa viene posta, nella sua interezza, sotto il registro della *mimesis*, termine che la tradizione successiva ha reso prevalentemente mediante il concetto di "imitazione". Eppure, se il registro ontologico della *mimesis* artistica come copia della copia è fornito da Platone nel contesto del libro decimo, mediante il famoso paragone fra il falegname, che costruisce il letto o il tavolo sul modello dell'idea di letto o di tavolo, e il pittore, che a sua volta copia da queste copie dell'idea, come farebbe uno specchio (*Resp.* X, 596e 1-3), cioè a partire da un'esplicita metafora della facoltà rappresentativa,¹² nel libro terzo della *Repubblica* la definizione di *mimesis* evoca l'attività del poeta quando egli «riferisce un discorso mettendosi nei panni di un altro (*ós tis állos ón*)» (*Resp.* III, 393c 1) e, poco più avanti, il testo ribadisce che non osserverebbe il principio dell'imitazione quel poeta che non si nascondesse (*apokryptoito*) mai e non entrasse mai nei panni di un altro (*Resp.* III, 393c 11- d 2). Qui, come si può ben vedere, il significato di *mimesis* non rimanda più alla facoltà rappresentativa e riproduttiva dell'artigiano e del pittore, che si riferisce direttamente all'ambito metaforico dell'immagine, bensì ciò che Platone ha in mente è piuttosto la dimensione teatrale, la creazione poetica del drammaturgo e l'interpretazione dell'attore, i quali si calano nel personaggio, ossia ne indossano la maschera – ecco il senso più proprio di quel nascondersi –, mediante la *facoltà di immedesimazione*.¹³ Platone sembra considerare allo stesso modo, includendoli entrambi all'interno dell'attività mimetica intesa come *eidolopoiiké* (*Soph.* 266a 10), ovvero come "attività fabbricatrice di *eidola*", il rapporto fra copia e modello che caratterizza la riproduzione dell'immagine e quello che invece si istituisce fra il sé e l'altro durante l'esperienza simbolica dell'immedesimazione. Ma mentre per il primo si tratta dell'*identità* fra due oggetti non identici, isolati ed exteriori l'uno all'altro, che vengono visti e giudicati come tali nella prospettiva di un terzo, cioè lo spettatore, nel secondo caso si tratta dell'*identificazione* del sé che *diventa altro*, ovvero che non si nega ma *amplia* il cerchio della propria esperienza, scoprendo una relazione d'identità più vasta e inclusiva, quella in cui è possibile, appunto, *essere come l'altro*. È questa l'esperienza simbolica della *maschera*, ovvero dell'attore che si cala nel personaggio, ma anche dello spettatore

che, preso dalla malia del dramma, finisce per dimenticare se stesso e la separazione dello spettacolo a cui assiste. L'esperienza originaria della maschera è, quindi, proprio quell'immedesimazione nell'altro dello stesso che consente la fusione e il superamento della distinzione fra il sapere e l'essere qualcosa. Quell'immedesimazione che, ricordando un celebre frammento di Gorgia sulla tragedia greca riportato da Plutarco (*De gloria Atheniensium* 5, 348c), anche se dovesse essere interpretata col registro dell'illusione, è comunque «un inganno (*apáte*) per il quale chi inganna, agisce meglio di chi non inganna, e chi è ingannato è più saggio di chi non è ingannato» (D.-K. 82 B 23). La maschera, nell'insieme degli scritti platonici, condivide il giudizio negativo e il discredito che ne vede l'uso connesso con la sfera dell'illusione estetica e del nascondimento tattico. Il sofista, temendo l'odiosità che la sua arte suscita, è costretto a nascondersi sotto una maschera (*Prot.* 316d 6). Anche il popolo ateniese, pena, altrimenti, il cadere in preda alla demagogia, va osservato solo quando si sia tolto la maschera (*Alc.* I 132a 5) e, inoltre, le insistenti e mellifue preghiere dei tiranni, come quelle di Dionigi di Siracusa, sperimentate da Platone sulla sua stessa pelle durante il suo viaggio in Sicilia, sono maschere di una costruzione, ossia sono ordini mascherati (*Epist.* VII, 329d 7). Tuttavia, l'energia e la costanza con le quali, in tutta l'opera platonica, il filosofo ateniese si adopera a stigmatizzare e a condannare l'immedesimazione drammaturgica, riconducendola al piano ontologico della *mimesis* oggettuale, celano un'insidiosa e imbarazzante prossimità, di cui lo stesso Platone dà testimonianza, fin nelle pagine del suo ultimo dialogo, là dove, ritornando sul tema dell'allontanamento degli attori e dei drammaturghi dalla città trattato nel terzo libro *Repubblica*, egli afferma, rivolto ai teatranti, «poeti siete voi, poeti siamo anche noi delle stesse cose, vostri rivali nell'arte e nella rappresentazione del dramma più bello (*antagonistai tou kallistou drámatos*) che solo la vera legge, per natura, può realizzare, com'è la nostra speranza ora. Non pensate che così facilmente vi permetteremo di piantare le vostre scene nelle nostre piazze e di introdurvi attori dalla bella voce, che grideranno più di noi» (*Leggi* VII, 817b 6 – c 4). Ma qui non si tratta soltanto di sottolineare il rischio, di natura politico-pedagogica, che la comunicazione dei

drammaturghi, come, in altri frangenti, la persuasiva retorica dei sofisti e la demagogia dei tiranni, prevalga su quella dei filosofi buoni reggitori dello stato, portando la città alla rovina. Il pericolo che Platone paventa è ben più grave, perché riguarda la messa in discussione del fondamento ontologico e gnoseologico della sua filosofia, vale a dire la scoperta dell'inconfessabile prossimità che accosta la maschera all'idea. Nel *Fedro* Platone fa raccontare a Socrate il mito del volo del carro alato dell'anima, prima della sua discesa nel corpo mortale. Il carro trainato da due cavalli, il bianco, partecipe del bene, e il nero, partecipe del male, è guidato da un auriga in figura del *lógos*. Platone immagina che anche le anime degli dèi siano composte nello stesso modo, ma con entrambi i cavalli bianchi. Ecco allora mettersi in scena, nel cielo, una meravigliosa processione di bighe. Il padre degli dèi, che ordina tutte le cose e si prende cura di esse, conduce il corteo, che si dipana nell'aria come un'eterna ghirlanda brillante. Dietro a Zeus, infatti, ecco un esercito di divinità e di demoni, organizzato secondo undici schiere per un totale, quindi, di dodici gruppi, come dodici erano gli dèi olimpici e le costellazioni dello zodiaco. Dopo il gruppo degli dèi e dei demoni vengono, quindi, i carri alati delle anime degli uomini, attardati dalle bizzie del cavallo nero. Complesate le sue fila con le anime della stirpe mortale, la splendente corte celeste vola verso il luogo del suo banchetto, alla sommità azzurra del cielo. Qui è il famoso *iperuranio* della metafisica platonica, in cui, com'è noto, le anime migliori, facendo capolino "al di là del cielo", riescono a contemplare, per qualche tempo, le idee, per poi cadere nei corpi e dimenticarle, ma conservandone la traccia immemorabile, pronta ad essere riattivata in quella reminiscenza messa in atto dalla conoscenza intellettuale. Mentre contempla, ogni anima, dice Socrate, si sforza di seguire il dio che ha scelto nel modo migliore possibile, rendendosi simile a lui – «ciascuno vive secondo il dio del cui coro era seguace (*choreutés*), cercando di onorarlo e di imitarlo (*mimóúmenos*) nel modo migliore che sia possibile» (*Fedro* 252d 1-2) –, sicché, per la legge di Adrastea, se essa è in grado di rimanerne seguace, non potrà decadere, e un'altra processione celeste avrà inizio. Ma se l'anima decade, perché la sua imitazione non è stata all'altezza del modello, allora anche quaggiù, nel mondo sublunare che

abitiamo, tenterà comunque di imitare il dio di cui era inseguitore nell'aldilà. Si potrebbe dire che ciascun uomo ha, negli dèi, un inventario potenziale di destini, una griglia di possibilità bloccate nella maschera divina di un carattere. Queste maschere, tuttavia, nella miscela che ogni singolo individuo compone, reinventano la determinazione del destino di ciascuno, disegnando l'intreccio di una trama, l'ennesima variazione possibile sul tema di un "mito". Cominciamo a capire come, nel magnifico quadro platonico del volo delle anime del *Fedro*, si accenni, mediante precise allusioni terminologiche come l'"imitare" e come il far parte del "coro" di un dio, ad una dimensione metaforica che definiremmo teatrale o, per meglio dire, *drammaturgica*. Tuttavia, ciò che in questa sede ci preme sottolineare è che Platone, mentre descrive l'originario contemplare delle idee in termini solo apofatici, ossia negativi e arapresentativi – «questo sopraceleste sito nessuno dei poeti di quaggiù ha cantato né mai canterà degnamente» e, più avanti, aggiunge che, in esso, «dimora quell'essenza incolore (*achrómatos*), informe (*aschemátistos*) ed intangibile (*anaphés*), contemplabile solo dall'intelletto auriga dell'anima» (*Fedro* 247c 3-8) –, fa dipendere la permanenza al cospetto delle idee e il prolungarsi, quindi, della stessa contemplazione che costituisce la base anamnestiche di ciò che Cassirer chiamava l'atto spirituale della conformazione concettuale, dalla capacità dell'anima di farsi *mímena theou*, di imitare il proprio dio-guida, di essere come l'altro, cioè di assumerne concretamente la *maschera*. Ecco allora che, al vertice del sistema platonico, l'*idea*, proprio nel momento in cui il filosofo insiste sul suo carattere arapresentativo, aniconico e amimetico – sul suo costituirsi, cioè, come quel radicale sovvertimento della logica di dipendenza dell'immagine¹⁴ che garantisce l'indipendenza della conoscenza intellettuale dalle variazioni affettive della sensibilità –, ha bisogno della *maschera* per designare il modo con cui l'anima si rapporta con essa, fino ad immedesimarsene, passando dal sapere all'essere qualcosa,¹⁵ alla stregua di quanto avviene in quelle esperienze di *manía* profetica, mistico-iniziativa, poetica ed erotica, a proposito delle quali il testo del *Fedro* sentenzia che «i beni più grandi ci provengono da una mania (*diá manías*) dataci per concessione divina» (*Fedro* 244a 6-8). Così, l'ostilità

di Platone nei confronti del teatro, che diviene cifra di delezione e di svalutazione dell'intera espressione artistica, cela, oltre alla palese ripresa nella forma stilistica degli stessi *Dialoghi* platonici, almeno in quelli meglio riusciti, di una struttura drammaturgica che giunge ad inscenare raffinatissimi giochi teatrali.¹⁶ l'inconfessabile tangenza fra la maschera e l'idea, la strategia per cui, al culmine della razionalità e dell'impresa cognitiva del *lógos*, là dove l'intelligibile si vuole purificato da ogni residuo rappresentativo e sensoriale, per toccare l'intoccabile idea – nel *Timeo*, per descrivere il momento in cui l'anima conosce l'*eidos* si impiega, appunto, il verbo *ephápto*, derivato di *ápto*, il cui significato di base esprime la sfera sensoriale del tatto (*Tim.* 37a 6) –,¹⁷ vale a dire per *farne esperienza*, annullando il *chorismós*, è necessario ricorrere al dispositivo simbolico di un gesto antichissimo che, come ha intuito Eric Dodds,¹⁸ Platone attingeva dal fondo più remoto delle credenze sciamaniche indoeuropee, innestate sul conglomerato ereditario della cultura greca. Infatti *maschera* è anche l'animale guida che consente agli sciamani della Siberia e delle steppe centrali dell'Asia di entrare in "trance" e di intraprendere il viaggio extracorporeo dell'anima, di volare come un'aquila alta tra le nubi del cielo e di seguire le tracce sulla terra, come un lupo che annusa le orme della sua preda. «È agevole per l'uomo trasformarsi in animale», scrive Ugo Mazzari introducingo una raccolta di testi dello sciamanesimo siberiano e centro-asiatico, «poiché nulla separa il regno animale da quello umano, l'uomo può, senza fatica, trasformarsi in animale. Lo sciamano, quindi, al momento di intraprendere il suo viaggio, si confonde con l'animale, riveste la sua personalità. Egli abbandona così i limiti propri dell'uomo per avere più facile accesso al mondo trascendente in cui gli animali si trovano a proprio agio. Trasformato in uccello, egli vola senza difficoltà, batte le ali; divenuto cavallo, egli nitrirà, galopperà; divenuto cane, egli abbaierà, leccerà, salterà».¹⁹ Presso i Bantù, in Africa, la maschera rappresenta l'animale totemico,²⁰ considerato il progenitore originario della tribù e il suo nume tutelare. Analogo significato assumono alcune pitture facciali degli indiani d'America e i tatuaggi dei Maori, in Nuova Zelanda. La popolazione africana dei Dogon, nella cui cultura le maschere hanno quel significato particolarmente note-

vole sottolineato dagli studi di Marcel Griaule,²¹ prevede, accanto a quelle più comuni, riferite ai tipi sociali (la vecchia, il brigante, ecc.), agli animali (lepri, scimmie, antilopi, iene, e così via) o ai “geni” della natura, maschere che si potrebbero definire cosmogoniche o sapienziali. Come la cosiddetta “maschera a ripiani”, che ricorda, nella sua struttura, i sette cicli dell’universo, le acque ancestrali primordiali, la divisione del tempo e il cui impiego coreografico raffigura il corso del sole, o come la *Kanaga*, che incarna il gesto del demiurgo nell’istante in cui crea il mondo, ma allude anche alle sette danze che costituirono il lavoro iniziale del creatore.

Per la logica binaria e bivalente che si suole attribuire al pensiero simbolico, chi porta una maschera è pienamente se stesso ma, al contempo, è anche e soprattutto un altro. Nelle culture tradizionali, infatti, chi indossa la maschera sacra assume, per tutta la durata del rito, le qualità dell’essere che essa rappresenta. «La maschera», come la definiva il celebre mitologo Karl Kerényi, «è lo strumento di una trasformazione unificatrice (*die Maske ist das Gerät einer vereinigende Verwandlung*)» o di un’«unificazione trasformatrice (*verwandende Vereinigung*)». Essa lo è sia in senso negativo, in quanto elimina i limiti divisorii, «facendo apparire ciò che era nascosto», sia in senso positivo, «in quanto tale liberazione del nascosto, dimenticato o trascurato, comporta, da parte del portatore della maschera, un’identificazione con esso».²²

Gli elementi decisivi della maschera sono, quindi, la *presenza* e l’*attualità concreta della relazione fra il sé e l’alterità*, che fanno scivolare in secondo piano quelle che sembrano, agli occhi del senso comune della nostra cultura, plasmato dalla teoria platonica dell’immagine di cui si è detto in precedenza, le sue caratteristiche inevitabili e fondamentali, ovvero il *nascondersi* e lo *spaventare*. Tornando alle pitture rupestri del Paleolitico da cui abbiamo iniziato queste nostre considerazioni, adesso forse ci appare più chiaro il senso dell’accostamento fra le smaglianti rappresentazioni dei grandi animali delle foreste e delle praterie preistoriche, le misteriose impronte delle mani e quelle figure umane mascherate con cui i nostri remoti progenitori erano soliti raffigurare l’esperienza dell’immedesimazione, del *farsi* e del *diventare (come) l’altro*. Dapprima, infatti, l’animale e l’esserci dell’uomo stanno separati, l’uno ac-

canto all’altro, analogamente alle figure policrome dei grandi erbivori e carnivori e alle impronte umane sulle pareti, quasi a ribadire la diversità incomponibile fra l’esteriorità del vedere forme, colori e differenze e l’intimizzazione irraggiungibile dell’esperienza di sé, di cui può darsi solo la marcatura materiale della traccia. Poi, ecco apparire la figura mascherata, in cui l’unificazione trasformatrice, per dirla con Kerényi, è avvenuta, anche se essa, in quanto rappresentata sulla roccia della caverna, può apparire come tale solo agli occhi di un terzo, di uno spettatore che la rappresenta dal di fuori, come *segno*, esteriormente, “a distanza”. Essa appare, cioè, come camuffamento di una figura umana, come semplice accostamento della maschera e di colui che la indossa che, tuttavia, dal punto di vista della rappresentazione, sono e restano separati e distinti, sicché l’evento della loro trasformazione risulta, per la logica ordinaria regolata dal principio di non contraddizione, come un paradosso.²³

Invece, per il pensiero simbolico, che implica il punto di vista dell’immedesimazione che abolisce la separazione necessaria alla rappresentazione per istituirsi, la maschera, velando il volto e l’“io” esteriore di chi la indossa, consente la venuta, l’epifania della divinità, del dio-animale. Essa è quel «segno eminente della soglia»²⁴ che dà accesso all’alterità, per cui mascherarsi significa sempre, in qualche modo, (oltre) passare il segno. Questa attualità della maschera, che si estrinseca pienamente al momento dell’immedesimazione, rimane in termini di potenzialità anche quando non la si porta. Accade così che si consideri la *maschera sacra* come un essere dotato di realtà autonoma: la si tratta come se fosse viva e la si indossa solo dopo aver compiuto scrupolosi riti di purificazione. Nell’antica Grecia, quando non era portata in processione o indossata, la maschera di Dioniso veniva appesa su un albero o a una colonna avvolta di edera e ornata di rami, sicché allora il dio stesso era presente, senza la mediazione di un portatore umano.²⁵ Qui la maschera mostra la sua prossimità con l’idolo,²⁶ che, per le culture politeistiche antiche e moderne, non è una mera rappresentazione commemorativa della divinità, un *esser-immagine-di*, una semplice statua di legno, terracotta, pietra o metallo, ma la concreta e vivente presenza del dio in seno alla comunità del popolo.

Del resto, ritroviamo il valore attivo della

presenza anche in quel particolare tipo di maschera che è la *maschera apotropai-ca*, che, in genere, non si indossa, ma si appende o viene inclusa nelle decorazioni scultoree degli edifici, per allontanare gli influssi negativi che essa catalizza e poi respinge. La maschera apotropai-ca, scrive Titus Burckhardt, «rende oggettive tendenze o forze che sono tanto più pericolose quanto più restano vaghe e inconse; essa mostra il loro volto orrido e spregevole al fine di disarmarle».²⁷ Nell’antica Grecia, la più famosa maschera apotropai-ca era il *Gorgoneion*, ovvero il volto della Gorgone Medusa. Questa maschera, grottesca e insieme terrificante, rappresentava, con la sua chioma di serpi, le occhiaie vuote e la smorfia stupita dell’espressione, la morte stessa, il “verde orrore” che Omero evoca raccontando la discesa di Odisseo agli Inferi (*Od.* XI, 633). Ma talune maschere apotropai-che si possono anche indossare. È questo il caso delle *maschere funerarie*, come la maschera d’oro di Agamennone, nella Tomba degli Atridi, a Micene, che ritraggono l’idealità del volto del defunto sovrapposta alla decomposizione del suo volto reale, per protrarne la vita e vincerne la morte, e delle *maschere terapeutiche*, come quelle degli Irochesi, chiamate *False Faces*, “volti falsi”. Portando su di sé queste maschere, lo stregone-terapeuta si sforza di far uscire da colui che soffre gli spiriti della malattia, i quali, una volta abbandonato il corpo del malato, si scaricheranno sull’immagine fittizia della maschera, che ne riproduce a grandi linee le sembianze.

Emerge, a questo punto, la fondamentale ambiguità della maschera intesa, secondo le coordinate del pensiero simbolico, in quanto “doppio”, ossia in quanto “altro sé stesso” di colui che la porta o di ciò che essa impersonifica. *Prósopon*, il termine che in greco rende il nostro “volto”, vuol dire letteralmente “davanti agli occhi altrui”, sicché la parola ha potuto significare, nella lingua di Platone, anche “maschera”. Guardare, “esser volto”, nel duplice senso di quest’espressione fornito, in italiano, dall’uso verbale e da quello sostantivato del participio passato del verbo “volgere”, è al tempo stesso “guardare” ed “esser guardati”, così come la maschera ha due lati, quello concavo, che si indossa e non si vede, e quello convesso, che si mostra ed è visto dagli altri. Tuttavia, nello sviluppo delle culture umane e a partire dallo stesso dispositivo simbolico dell’immedesima-

zione si danno, storicamente, almeno due tipi di maschere. Accanto alla maschera sacra, ossia alla maschera che, come abbiamo appena osservato, nelle società tradizionali è sempre in qualche modo connessa con gli usi religiosi del culto e del rito e, quindi, con il sistema tassonomico dei significati strutturali di una determinata cultura,²⁸ si sviluppa, benché originariamente collegata con questa, la *maschera teatrale*. Il teatro laicizza la maschera. In Grecia, la prima maschera teatrale è la maschera di Dioniso, l’unica maschera che, già nel culto festivo, rompeva l’arcaica e composta serietà del volto divino con la gaia frontalità di un sorriso. La maschera di Dioniso dà al seguace del dio il privilegio di essere tutti e nessuno, di manifestare in modo plastico l’automorfosi coincidente con il rinnovo dell’anno e con l’irruzione primaverile – le feste dionisiache urbane si celebravano, infatti, all’inizio della primavera – della vita naturale, vegetale e animale. Inizialmente la maschera era la feccia del vino con cui l’attore si tingeva il viso, poi seguirono maschere cavate dalla corteccia degli alberi, e infine si fecero maschere di lino, dipinte con sempre maggior accuratezza.

Infatti, nel teatro antico la maschera ha anche una funzione strumentale precisa: proclamare l’identità del personaggio, senza ambiguità, rendendola visibile e udibile, facendo da cassa armonica, sicché anche allo spettatore più lontano, seduto sugli spalti ad emiciclo dei grandi teatri all’aperto, potesse giungere la voce dell’attore.²⁹ La maschera, cioè, è necessaria per identificare immediatamente chi entra in scena e affermare il suo ruolo. Ecco il re o la regina, il giovane o il vecchio, Edipo, Medea o Agamennone. Nel teatro giapponese del Nô, la maschera mostra, appena accennata nei tratti, una certa tendenza dell’anima che l’attore dovrà amplificare nei gesti della scena. Presso i Greci, alla serietà della maschera tragica, che mantiene il registro psicologico del personaggio nell’uniformità estetica del genere elevato e solenne, succede la tipizzazione ironica dei caratteri della Commedia Nuova, con la canonizzazione dei ruoli sociali e morali della Ragazza, del Ruffiano, del Giovane di belle speranze, del Servo, della Mezzana, del Soldato, dell’Adulatore, dell’Avaro, del Calunniatore, e così via. Passando per il teatro romano di Plauto e di Terenzio questi “tipi” inizieranno il loro cammino verso le maschere a

noi più note, quelle della Commedia dell’Arte, con i vari Arlecchino, Brighella, Pantalone e Colombina.³⁰ Se la maschera sacra sottolinea particolarmente il registro dell’immedesimazione, appunto quell’unificazione trasformatrice che fonde, in un unico orizzonte di verità, la maschera e colui che la porta, la maschera teatrale, man mano che ci si allontana dalle origini del teatro, come avviene soprattutto nella storia del teatro occidentale, evidenzia, coerentemente con la destituzione filosofica dell’arte avviata da Platone, piuttosto l’aspetto di finzione, di sdoppiamento e di simulazione. Là dove l’immedesimazione della vita che mette in scena se stessa nel “teatro come *drâma*” lascia il passo al “teatro come *théâtron*”, alla rappresentazione come mero spettacolo,³¹ il *simulare*, dal termine latino *simul*, non significa più essere insieme, simultaneamente, l’uno e l’altro, due mondi che stanno uniti distinguendosi, ma semplicemente “far finta di”. Qui, “portare una maschera” vuol dire, allora, nascondere, celare, camuffare, dietro quel volto fittizio o quell’artato trucco, la propria autentica sembianza. “Ipocrita”, che nel suo etimo greco significa attore (*hypokritês*), diviene il nome di colui che mente, di colui che finge i propri sentimenti e le proprie opinioni, di colui che inganna nel campo dei rapporti sociali. Così la società stessa può essere paragonata ad un immenso teatro ove ognuno, sin da principio, porta una maschera, recita uno o più ruoli sociali, talvolta persino in aperto conflitto fra loro. Non è un caso, quindi, che la parola latina che indicava la maschera – ovvero *persona* – abbia originato, in molte lingue moderne, il termine che descrive ciò che ci è più proprio, la “personalità individuale”.³² Con l’evolversi della mentalità moderna sembra crescere la consapevolezza del vivere collettivo come un gioco di maschere, ovvero della *vita quotidiana come rappresentazione*, come recita il titolo di un famoso saggio di Erving Goffman.³³ Ne offrono abbondante testimonianza anche le parole della filosofia moderna e contemporanea.³⁴ Nietzsche, contro il platonismo e quel platonismo per il popolo che è diventata la civiltà cristiana europea, interpreta la verità stessa come una maschera, in senso negativo, ma insieme ne valorizza la necessità positiva, affermando che «tutto ciò che è profondo ama la maschera».³⁵ Marx definisce sia il salariato che il padrone, ovvero il proletario e il

capitalista, come *dramatis personae*, ossia “maschere teatrali”, del capitale. Sartre vede nel cameriere del caffè, come in ogni altra coscienza con cui abbiamo a che fare nella vita di tutti i giorni, l’ambiguità strutturale, sempre sul punto di scivolare nella perversione della malafede, di “chi è ciò che non è” o di “chi non è ciò che è”. Ma la maschera non è solo la costruzione di un ruolo. Nel ritornare alle origini festive del teatro, la maschera, sprigionando il gioco di libertà *dei* ruoli, è espressione sovrana della libertà *dai* ruoli. La festa delle maschere, il Carnevale (il cui nome deriva, secondo una delle ipotesi, dal *carrus navalis* di Dioniso, trascinato dalle baccanti e dalle menadi), nasce proprio da questo carattere liberatorio della maschera che, scendendo dal palco e irrompendo nel mondo ordinario, sbeffeggia i ruoli irrigiditi e il copione ripetitivo del teatro sociale, mettendo a nudo, nelle maschere giocose della festa, la brutalità e lo squallore, cinico e violento, delle maschere serie della vita. Viene in mente la distinzione, applicabile alla tradizione carnevalesca sarda, fra *mascaras limpias* (pulite), come quelle candide dei cavalieri della Sartiglia di Oristano, e *mascaras bruttas* (sporche), come i *mamuthones*, i *boes* e *merdules*, i *thurpos*: «le maschere pulite hanno fogge carnevalesche. Indicano un vestirsi diversamente con intento di camuffamento. Un nascondimento che può essere svelato, anzi si mette in conto il riconoscimento per confermare quanto il gioco di mimetizzazione sia riuscito. Già durante la manifestazione in maschera basta un gesto, un tic, un lapsus per essere scoperti. Dietro la maschera pulita c’è un volto che intende riprendere la sua identità, occultata solo nell’occasione festiva del carnevale. Nulla a che fare con le maschere sporche, quelle della fuliggine, della pelle nera, del pero deforme, delle corna bovine. Queste sono fuori da ogni trucco e da qualsiasi svelamento. Dietro la maschera c’è un’altra maschera, non c’è il volto. Estraniamento e disidentità, nell’inesorabile invertisimento del destino».³⁶ Qui la maschera diviene la sovrana manifestazione del rimosso, come testimonia quell’ipotetica etimologia che fa derivare “maschera” da *masca* che, in latino medievale, è il nome della strega. La femminilità, il sesso, la carne, la corporeità e la morte, che fanno capolino nello sfondo trasgressivo di molte maschere carnevalesche, sono l’epifania dell’altro e del diverso, che la società

espelle ai margini di se stessa, e che la maschera riporta al centro della scena. Ma anche in quel piccolo carnevale quotidiano che le attività ludiche rappresentano in rapporto al lavoro e alla serietà delle attività orientate, al contrario, verso l'utile e verso l'economia della prestazione produttiva, la maschera fa capolino. «Ogni gioco», nota Roger Caillois nel suo *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, «presuppone l'accettazione temporanea, se non di un'illusione (per quanto quest'ultima parola non significhi altro che entrata in gioco: *in-lusio*), almeno di un universo chiuso, convenzionale e, sotto determinati aspetti, fittizio. Il gioco può consistere non già nello sviluppare un'attività o nel subire un destino in un contesto immaginario, ma nel diventare noi stessi un personaggio illusorio e comportarci in conseguenza. Ci troviamo allora di fronte a tutta una serie di manifestazioni che hanno come caratteristica comune quella di basarsi sul fatto che *il soggetto gioca a credere, a farsi credere o a far credere agli altri di essere un altro*. Egli *nega, altera, abbandona* temporaneamente la propria personalità per *fingersi* un'altra».³⁷ Tuttavia il mascherarsi non si esaurisce in una mera parodia del reale che ha per scopo il suo smascheramento. L'antica ambiguità della maschera ci dice che anche nel più improbabile e modesto dei travestimenti, come nel compiaciuto estetismo di quei Narcisi, dai costumi sfarzosi, che posano per i turisti in Piazza San Marco, a Venezia, chi si maschera esprime qualcosa di sé, rivela un volto nascosto, una parte recondita della sua anima. Ogni maschera, come ogni parola, ogni gesto e ogni smorfia dell'individuo sono funzioni di una verità da interpretare, ricreano l'identità di ciascuno in rapporto a come essa viene riconosciuta dagli altri.³⁸ Come scriveva Nietzsche, «si addice a una più raffinata umanità serbar reverenza "di fronte alla maschera" e non esercitare psicologia e curiosità nel punto sbagliato».³⁹ La maschera cela e rivela: è uno specchio sincero delle nostre verità e, insieme, delle nostre più intime menzogne, perché in entrambe si mostra qualcosa che ha a che fare con il senso più profondo di noi stessi, con quell'impresa dell'autocoscienza che sconfina continuamente nell'esistenza. Diversamente del risultato estetico dell'idea che, come archetipo di ogni rappresentazione, istituisce lo spazio e lo progetta dall'esterno, «a distanza», proiettandosi sull'effettività

del luogo con indifferenza, come l'immagine si proietta sulla parete della caverna, la maschera si indossa, ovvero annulla le distanze ed esprime l'osmosi del luogo, l'*ecologia* che si dà nell'esperienza propria dell'abitare. La maschera abita ed è abitata dall'estraneità, non la cancella, al limite la familiarizza, senza tuttavia mai perderne il rispetto. Malgrado gli sforzi di formalizzazione delle teorie morali moderne, senza la maschera e senza la sua capacità di estendere ad altri sempre più diversi, umani e non umani, il cerchio dell'immedesimazione, non vi sarebbe qualcosa come la *compassione* e cadrebbe l'autentico fondamento di quell'antico *non fare agli altri quello che non vorresti venisse fatto a te* che consente e aiuta lo sviluppo della vita comune degli esseri. D'altra parte, l'inconfessabile parentela fra la maschera e l'idea, che il vertice del sistema platonico dell'immagine racchiude, mostra che la conoscenza umana, anche lì dove inizia il lungo cammino della scienza come astrazione pura e presa di distanza dal mondo della vita, ha bisogno dell'immedesimazione per (ri)diventare esperienza. L'uomo, infatti, è infinitamente curioso e assetato di conoscenza tanto in quanto questa assicura e promette l'ampliarsi delle sue esperienze possibili. Nella più singolare e misteriosa delle sue opere, i ventitré *Privileges du 10 Avril 1840*, scritti a Roma due anni prima di morire, Stendhal immagina che, come nel patto faustiano con Mefistofele, gli sia consentito di realizzare alcuni suoi desideri. Il settimo di questi "privilegi" così recita: «Miracolo. Quattro volte l'anno [il privilegiato] potrà tramutarsi nell'animale voluto e poi ritrasformarsi in uomo. Quattro volte l'anno potrà mutarsi nell'uomo che vorrà, e per di più concentrare la sua vita in quella di un animale che, nel caso di morte o di impedimento dell'uomo n. 1 in cui si è mutato, potrà richiamarlo alla forma naturale dell'essere privilegiato. Così il privilegiato potrà, 4 volte l'anno e ogni volta per un tempo illimitato, occupare due corpi alla volta».⁴⁰ Nell'ironica meticolosità di queste prescrizioni, che apparentemente illustrano la natura eccezionale e, per l'appunto, «privilegiata» di qualcosa di miracoloso e soprannaturale, Stendhal cela nient'altro che il segreto della letteratura e dell'attività simbolica in generale che, con le sue metamorfosi e con le sue immedesimazioni sciamanico-drammatiche, ci fa essere nel corpo degli altri e in più corpi simultaneamente, sia di uomini che di animali, talvolta anche di dèi.

Nella letteratura, scriveva Fernando Pessoa, «sono la scena viva sulla quale passano svariati attori che recitano svariati drammi».⁴¹ Essa ci permette quella strana «telepatia», come la chiamava George Steiner,⁴² che osa rispondere in modo non solipsistico alla domanda di Thomas Nagel, «Che cosa si prova a essere un pipistrello?»⁴³ Infatti, da buon epigono degli sviluppi della linea maestra della filosofia occidentale, in particolare dopo Cartesio e la fondazione soggettiva del *cogito*, Nagel ritiene che il pensiero sia una gabbia che ci imprigiona in un campo di risorse limitate e circoscritte - le risorse della nostra «mente» -, sicché un pipistrello rimane «una forma di vita fondamentalmente aliena», non quanto «un marziano», ma certo più di un qualsiasi altro essere umano.⁴⁴ La trasformazione unificatrice della maschera sarebbe, quindi, un'esperienza impossibile, almeno nei termini con cui essa viene descritta nell'ambito delle culture tradizionali, sicché quella che abbiamo definito immedesimazione non può essere fonte di alcuna conoscenza, ma solo follia e allucinazione notturna (la scelta del pipistrello non è, quindi, casuale). Anzi, la conoscenza scientifica stessa, come scrive altrove Nagel, può essere concepita, piuttosto, come uno «sguardo da nessun luogo»,⁴⁵ ossia come l'esclusione a priori di *qualsiasi* immedesimazione. Già Husserl, del resto, nella sua ultima grande opera, denunciava, come motivo centrale della *crisi* delle scienze europee, la dimenticanza del mondo della vita e la riduzione dell'ideale della conoscenza scientifica alle idealità oggettive fisicomatematiche.⁴⁶ Questo va di pari passo alla neutralizzazione del valore di verità e di conoscenza della comunicazione estetica, artistica, letteraria, a cui si finisce per riconoscere, sempre più spesso, una semplice funzione accessoria, ossia di spettacolo, di svago e di intrattenimento. Cosa ciò significhi appare chiaro oggi, con i progressi indiscutibili di quella tecnoscienza contemporanea che mette a disposizione dell'uomo formidabili potenzialità operative, ma che al contempo amplifica il senso di estraneità e la presa di distanza dell'uomo da se stesso e dal mondo comune degli altri esseri viventi, ossia rifiutandosi di rispondere programmaticamente a qualsiasi domanda di senso e a qualsivoglia interrogativo di valore che non sia funzionale al principio di economia che garantisce all'apparato tecnico-scientifico l'«in-

cremento indefinito della capacità di realizzare scopi».⁴⁷ Noi, come recitava una proposizione giustamente famosa del *Tractatus logico-philosophicus*, «sentiamo che, anche una volta che tutte le possibili domande scientifiche hanno avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono stati ancora toccati». Eppure, a differenza degli epigoni filosofici di Wittgenstein, non siamo più così convinti che ciò significhi che, allora, non resterebbe «più domanda alcuna»,⁴⁸ e, soprattutto, che le nostre domande siano state formulate solo ed esclusivamente perché, in terra, in cielo o in qualche luogo, pensavamo vi fosse la garanzia di una qualche risposta. Al contrario, la curiosità umana si istituisce sulla sproporzione costitutiva delle domande rispetto al novero delle risposte, nonché a causa dell'attesa insostenibile che esse implicano, dal momento che la vita dell'uomo è sempre e comunque troppo breve. Victor Turner, il grande antropologo britannico studioso del rito, del teatro e della *performance* culturale, dedicò uno dei suoi ultimi studi prima di morire al rapporto fra corpo, cervello e cultura. Il suo intento non era certo quello di «ridurre» naturalisticamente il rito e la *performance* culturale alla neurobiologia del cervello, quanto quello di evidenziare come, nella complessità stratificata della struttura cerebrale, venissero ricapitolati e, in qualche modo, contenuti, i «cervelli» del nostro passato evolutivo, di rettili e di paleomammiferi, che continuano a condizionare attivamente il cervello superiore. «Se consideriamo la geologia, per così dire, del cervello umano e del sistema nervoso, vediamo rappresentati nei suoi strati – ognuno dei quali è vivo e non morto come la pietra – i numerosi passati e presenti del nostro pianeta». Ecco allora che può accadere, prosegue Turner, parafrasando un bel verso di Walt Whitman,⁴⁹ che noi «abbracciamo moltitudini»: «ognuno di noi è un microcosmo, con profondissimi legami con l'intera storia della vita di quel bel globo blu profondo e attorniato da bianchi vortici» che è il nostro pianeta. «Il significato di quel macrocosmo vivente non solo può essere scoperto nel profondo di noi stessi, ma può anche essere fatto risuonare da una mente all'altra con il procedere della storia – con intonazioni sempre più pure – dal più eloquente strumento di Gea, lo spirito della Terra: l'organo cerebrale».⁵⁰ All'inizio degli anni Novanta del Novecento, circa dieci anni dopo il saggio di

Turner, l'individuazione nel cervello sia degli animali superiori che dell'uomo dei cosiddetti *neuroni specchio* conforta chi opti per un'immagine della mente e, quindi, del pensiero, che immedesimandosi abbracci e contenga le moltitudini di Whitman e non rimanga chiusa, invece, nella gabbia cartesiana di Nagel. L'aneddotica di questa scoperta ha per protagonista l'essere mimetico per eccellenza, quello a proposito di cui, contro la riduzione cartesiana dell'animale al paradigma dell'automa meccanico (*automata mechanica*), Linneo osservava che *Cartesius certe non vidit simios*.⁵¹ Si racconta infatti che, in laboratorio, mentre uno dei ricercatori intenti ad analizzare i tracciati cerebrali delle scimmie per osservare i neuroni specializzati nel controllo dei movimenti della mano, prendeva una banana da un cesto di frutta preparato appositamente per gli esperimenti, alcuni neuroni della scimmia che guardava la scena si misero a reagire. Come poteva accadere ciò se la scimmia non si era mossa, dal momento che fino ad allora si riteneva che quei neuroni si attivassero esclusivamente per funzioni motorie? I neuroni specchio, infatti, «mostrano come il riconoscimento degli altri, delle loro azioni e perfino delle loro intenzioni dipenda in prima istanza dal nostro patrimonio motorio. Dagli atti più elementari e naturali, come appunto afferrare del cibo con la mano o con la bocca, a quelli più sofisticati, che richiedono particolari abilità, come l'eseguire un passo di danza, una sonata al pianoforte o una *pièce* teatrale, i neuroni specchio consentono al nostro cervello di correlare i movimenti osservati a quelli propri e di riconoscerne così il significato». Allora, concludono Giacomo Rizzolatti e Corrado Sinigaglia, «senza un meccanismo del genere potremmo disporre di una rappresentazione sensoriale, di una raffigurazione "pittorica" del comportamento altrui, ma questa non ci permetterebbe mai di sapere cosa gli altri stanno facendo. Certo, in quanto dotati di capacità cognitive superiori, potremmo riflettere su quanto percepito e inferire le eventuali intenzioni, aspettative o motivazioni che darebbero ragione degli atti compiuti dagli altri. Tuttavia, il nostro cervello è in grado di comprendere questi ultimi immediatamente, di riconoscerli senza far ricorso ad alcun tipo di ragionamento, basandosi unicamente sulle proprie competenze motorie».⁵² La maschera come esperienza d'immedesimazione è, del resto, un evento

motorio e corporeo, è un *esser come* che sfida quelle distinzioni del pensiero rappresentativo e quel principio logico di non contraddizione che organizzano, sin dai tempi di Platone, cioè sin dagli inizi della cultura occidentale, le forme e i canoni della conoscenza razionale. Eppure la maschera, a partire dalle remote pitture rupestri della preistoria, sta a testimoniare un'esigenza diversa e immemorabile, che precede ma anche, in qualche misura, segue, come una promessa, l'avventura della conoscenza, mutando il desiderio di sapere in volontà di essere.

¹ Si veda, in proposito, M. Pastoureau, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Éditions du Seuil, Paris 2007; tr. it., *L'orso. Storia di un re decaduto*, Einaudi, Torino 2008, p. 19.

² F. Windels, Lascaux, «Chapelle Sistine» de la Préhistoire, Centre d'Etudes et de Documentation Préhistoriques, Montignac-sur-Verzère (Dordogne) 1948.

³ G. Bataille, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève 1955; tr. it., *Lascaux. La nascita dell'arte*, Mimesis, Milano 2007, p. 68.

⁴ G. Bataille, *Théorie de la Religion* (1962), in Id., *Œuvres complètes*, in 12 voll., Gallimard, Paris 1970-1988, vol. VII; tr. it., *Teoria della religione*, SE, Milano 1995, pp. 23-24.

⁵ Cfr. C. Grassi, *Il non-sapere. Georges Bataille sociologo della conoscenza*, Costa & Nolan, Genova 1998.

⁶ L'espressione rinvia al libro di A. C. Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, Columbia University Press, New York 1986; tr. it., *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008.

⁷ J.-P. Vernant, *Image et Apparence dans la théorie platonicienne de la "Mimesis"*, in «Journal de psychologie», 2, avril-juin 1975, poi in Id., *Religions, histoire, raisons*, Maspero, Paris 1979; tr. it., *Nascita di immagini*, in Id., *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, il Saggiatore, Milano 1982, pp. 119-152.

⁸ C. Sini, *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 67.

⁹ H. Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1989; tr. it., *Uscite dalla caverna*, Medusa Edizioni, Milano 2009.

¹⁰ Cfr. J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Puf, Paris 1997; tr. it., *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999, in particolare vedi «La questione della mimesis. "Essere a immagine di"», pp. 137-195.

¹¹ E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, in «Vorträge der Bibliothek Warburg», II, 1922-1923, parte I, Teubner, Leipzig-Berlin 1924, pp. 1-27; tr. it., *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009, p. 7.

¹² Sulla centralità della metafora dello specchio nella tradizione filosofica mi permetto di rinviare ad A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

¹³ Cfr. R. Velardi, *Enthousiasmos. Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1989, pp. 118-ss.

¹⁴ Mi permetto di rinviare, in proposito, ad A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste. La filosofia e il teatro della morte*, Feltrinelli, Milano 1997, in particolare al capitolo 7, «L'immagine e la messa in scena della filosofia», pp. 287-370.

¹⁵ Va osservato come nel *Fedone* gli argomenti sull'immortalità dell'anima convergono nello «stile di vita» della purificazione, ovvero nella capacità della *psyché* di farsi come l'idea in quanto «ente in sé e per sé» (*on auto kath'auto*) (*Fedone* 78d 6-7), ovvero di essere immortale tanto quanto essa diviene tale e quale gli *eide* ammortali ed eterni.

¹⁶ Questo è per esempio il senso dell'interpretazione del *Simposio* fornita di recente da Giovanni Reale, il quale afferma, tra l'altro, che «La dinamica drammaturgica che Platone segue nella composizione di quest'opera, diventa particolarmente chiara proprio con la lettura scenica» (G. Reale, *Eros demone mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone* (1997), Bompiani, Milano 2005, p. 10).

¹⁷ L'Épháptor è, nella lingua dei tragici, colui che palpa, che tocca (Eschilo, *Suppl.* 312; 535). Su questo aspetto del rapporto fra l'anima e le idee, cfr. E. Tetamo, *La teoria dell'anima nel Timeo di Platone*, dissertazione di laurea, Università degli Studi di Venezia - Ca' Foscari, facoltà di lettere e filosofia, sessione invernale 1987-1988.

¹⁸ «Platone, in effetti, operò nella tradizione del razionalismo greco un fecondo innesto delle idee magico-religiose che hanno remota origine nella civiltà sciamanistica settentrionale», sicché fu «proprio Platone, con originalità creativa, a trasportare definitivamente quelle idee dal piano della rivelazione a quello della discussione razionale» (E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley 1951; tr. it., *I Greci e l'irrazionale*, La Nuova Italia, Firenze 1978, pp. 246-247).

¹⁹ U. Marazzi, *Introduzione*, in *Testi dello sciamanesimo siberiano e centroasiatico*, TEA, Milano 1990, p. 18.

²⁰ Cfr. J. G. Frazer, *Totemism and Exogamy*, Macmillan, London 1910; tr. it. parziale, *Totemismo*, Newton Compton, Roma 1971.

²¹ M. Griaule, *Masques Dogons*, Institut d'ethnologie, Paris 1938.

²² K. Kerényi, *Mensch und Maske*, in «Eranos Jahrbuch», vol. XVI, (1948), Rhein-Verlag, Zürich 1948, pp. 183-208 e Id., *Uomo e maschera*, in «Dioniso. Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico», vol. XII, fasc. 1, 1949, poi in Id., *Miti e misteri*, Einaudi, Torino 1950, pp. 455-481, pp. 460-461.

²³ A. D. Napier, *Masks, transformation and paradox*, University of California Press, Berkeley 1986.

²⁴ C. Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia. Figure dell'enciclopedia filosofica*, libro sesto, Jaca Book, Milano 2005, p. 48.

²⁵ K. Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, A. Langen- G. Müller Verlag, München-Wien 1976; tr. it., *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano 1992, pp. 255-269.

²⁶ Cfr. J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Juillard, Paris 1990; tr. it., *Figure, idoli, maschere*, Il Saggiatore, Milano 2001.

²⁷ T. Burckhardt, *Le masque sacré*, in «Études Traditionnelles», n. 380, novembre-décembre 1963; tr. it., *La maschera sacra* in Id., *La maschera sacra e altri saggi*, SE, Milano 1988, pp. 11-21, p. 15.

²⁸ Vedi C. Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Plon, Paris 1979; tr. it., *La via delle maschere*, Einaudi, Torino 1985.

²⁹ Cfr. H. C. Baldry, *The Greek tragic theatre*, Chatto & Windus, London 1971; tr. it., *I Greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Laterza, Roma-Bari 1972.

³⁰ Vedi R. Tessari, *Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra*, Mursia, Milano 1981.

³¹ Per questa distinzione tra «teatro come dramma» e «teatro come théâtre» rinvio al mio *Il velo di Alceste. La filosofia e il teatro della morte*, cit., pp. 21-92.

³² Cfr. M. Mauss, *Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de "moi"*, in «The Journal of the Royal Anthropological Institute», vol. LXVIII, 1938, Huxley Memorial Lecture, London, poi in Id., *Sociologie et anthropologie*, Puf, Paris 1950; tr. it., *Una categoria dello spirito umano: la nozione di persona, quella di "io"*, in Id., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 2000, pp. 349-382.

³³ E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday & co., Garden City (N.Y.) 1959; tr. it., *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna 1969.

³⁴ Rinvio, in proposito, alle ricerche svolte in A. Tagliapietra, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Bruno Mondadori, Milano 2001 e Id., *Le virtù crudeli. Filosofia e storia della sincerità*, Einaudi, Torino 2003.

³⁵ F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), c. II, § 40, ora in Id., *Werke*, Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, De Gruyter & Co., Berlin 1964-ss., Abt. VI, Bd. 2; tr. it., *Al di là del bene e del male*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1964-ss., vol. VI, tomo 2, (edizione in volume singolo) p. 46. Il tema della maschera in Nietzsche viene sottolineato come tema-chiave già in E. Bertram, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Georg Bondi, Berlin 1918 (tr. it., *Nietzsche. Per una mitologia*, il Mulino, Bologna 1988), e costituisce il filo conduttore del libro di G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano 1974.

³⁶ B. Bandinu, *La maschera, la donna, lo specchio*, Spirali, Milano 2004, pp. 56-57.

³⁷ R. Callois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige* (1958), Gallimard, Paris 1967; tr. it.,

I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine, Bompiani, Milano 2000, p. 36.

³⁸ Vedi A. Pizzorno, *Sulla maschera* (1952), il Mulino, Bologna 2008.

³⁹ F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), c. IX, § 270, ora in Id., *Werke*, cit., Abt. VI, Bd. 2; tr. it., *Al di là del bene e del male*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VI, tomo 2, (edizione in volume singolo) p. 194.

⁴⁰ F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), c. IX, § 270, ora in Id., *Werke*, cit., Abt. VI, Bd. 2; tr. it., *Al di là del bene e del male*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VI, tomo 2, (edizione in volume singolo) p. 194.

⁴¹ Stendhal, *Les privilèges* (1840), art. 7, in Id., *Œuvres intimes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1955, pp. 1559-ss.; tr. it., *I privilegi*, testo francese a fronte, Sellerio, Palermo 1992, pp. 28-29.

⁴² F. Pessoa, *Livro do desassossego por Bernardo Soares* (1935), in 2 voll., Atica, Lisboa 1982, 62 (34); tr. it., *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 85.

⁴³ G. Steiner, *No passion spent. Essays 1978-1996*, Faber & Faber, London-Boston 1996; tr. it., *Nessuna passione spenta*, Garzanti, Milano 2001.

⁴⁴ T. Nagel, *What Is It Like to Be a Bat?*, in id., *Mortal Questions*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, p. 169; tr. it., *Che cosa si prova a essere un pipistrello?*, in D. R. Hofstadter - D. C. Dennett, *L'io della mente*, Adelphi, Milano 1985, pp. 379-391.

⁴⁵ T. Nagel, *Che cosa si prova a essere un pipistrello?*, in D. R. Hofstadter - D. C. Dennett, *L'io della mente*, cit., pp. 381-383.

⁴⁶ T. Nagel, *The view from nowhere*, Oxford University Press, Oxford-New York 1986; tr. it., *Uno sguardo da nessun luogo*, il Saggiatore, Milano 1988.

⁴⁷ E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* (1936), ora in Id., *Husserliana: Edmund Husserl Gesammete Werke*, a c. di W. Biemel, Martinus Nijhoff, Haag 1959, vol. VI; tr. it., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Net, Milano 2002.

⁴⁸ E. Severino, *Il destino della tecnica*, Rizzoli, Milano 1998, p. 11.

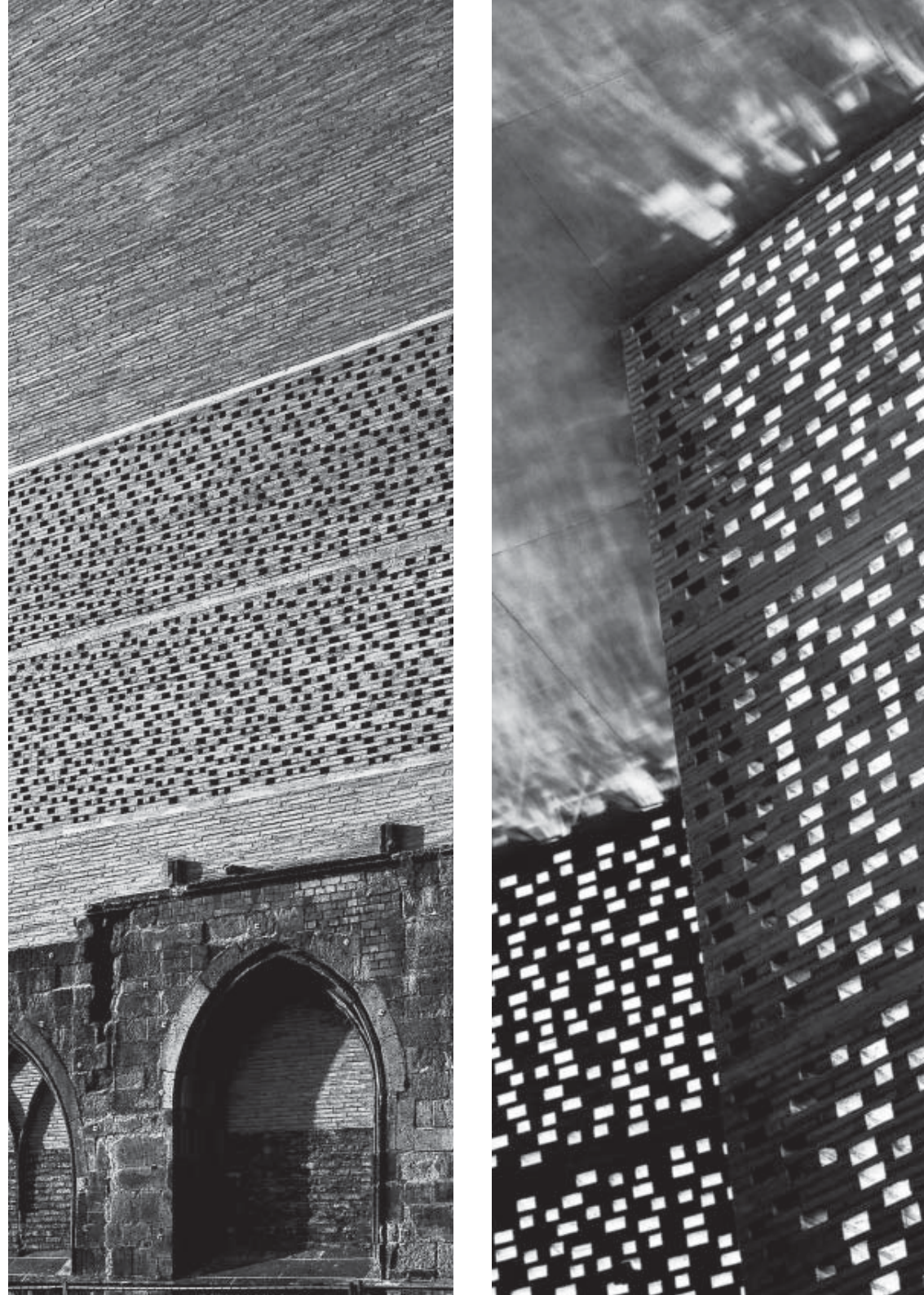
⁴⁹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, (German and English), Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., Ltd., London 1922, § 6,52; tr. it., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1974, p. 81.

⁵⁰ «Forse che mi contraddico?/ Benissimo, allora vuol dire che mi contraddico./ (Sono vasto, contengo moltitudini.)» W. Whitman, *Leaves of Grass* (1892), part III, *Song of Myself*, § 51; tr. it., *Foglie d'erba*, a c. di E. Giachino, Einaudi, Torino 1973, p. 110).

⁵¹ V. Turner, *Body, Brain and Culture*, in «Zigan» 18, 3, 1982, poi in Id., *The Anthropology of Performance*, Paj Publications, New York 1986; tr. it., *Corpo, cervello e cultura*, in Id., *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 265-295, p. 295.

⁵² C. Linneo, *Systema naturae, sive Regna tria naturae systematice disposita per classes, ordines, genera et species*, Haak, Lugduni Batavorum 1735.

⁵³ G. Rizzolatti - C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006, pp. 3-4. Su questo argomento vedi anche M. Iacoboni, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.





Buchi, pori, ferite. La pelle delle cose

Patrizia Magli

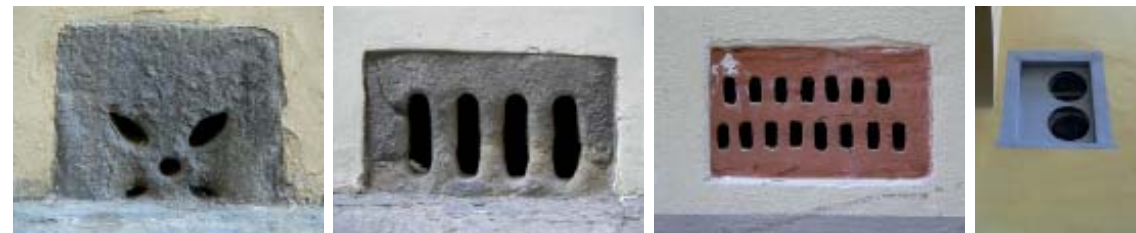
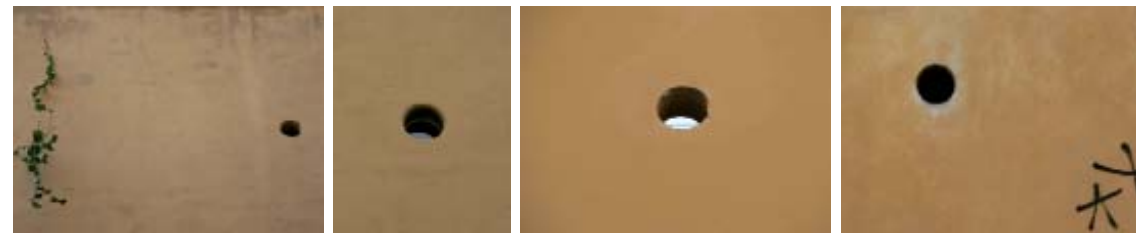
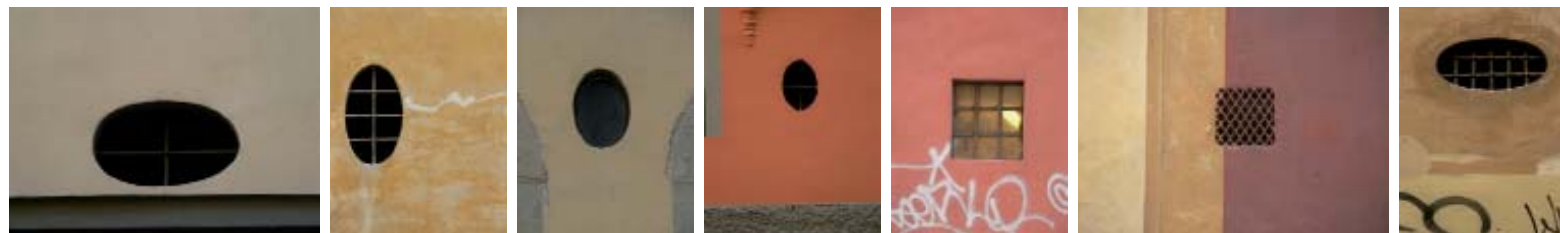
«cette volonté du renard qui a besoin des profondeurs de l'objet. (...) perspective du caché, perspective des ténèbres intérieures de la matière».

Gaston Bachelard

Talvolta accade di sorprenderci di fronte alla facciata di una casa, di un palazzo o di una chiesa, cogliendo in essa una fisionomia vagamente familiare. Fisionomia che diventa per noi espressiva, proprio perché impregnata di ambiguità antropomorfa. Facce e facciate¹ sono, per gli psicologi come per gli architetti, i luoghi in cui si manifestano con maggiore chiarezza i rapporti simbolici tra l'interno e l'esterno; dove s'interrogano le superfici per ritrovare, nel visibile, l'invisibile.² Vi è sempre un *corpo*, dice Gilles Deleuze riferendosi all'architettura,³ e questo corpo esprime da parte sua, coi suoi dintorni, ciò che l'anima esprime nelle sue regioni. Ne è un esempio, la facciata barocca che, con il suo essere divisa a metà, un piano basso e un piano alto, riproduce l'assiologia fisiognomica e la sua correlazione tra le opposizioni alto/basso, spirituale/materiale. Il piano basso, dice Deleuze,⁴ si allunga bucanandosi, s'incurva seguendo i ripiegamenti prodotti da una materia pesante, mentre il piano alto si presenta come un'interiorità chiusa, apparentemente priva di peso, tappezzata di pieghe che sono quelle di un'anima. Ragion per cui, conclude Deleuze, citando Wölfflin, il mondo barocco si struttura secondo due vettori, lo sprofondamento verso il basso e la spinta verso l'alto. Il fatto che l'uno sia metafisico e concerna le anime, mentre l'altro sia fisico e riguardi i corpi, non impedisce che entrambi i vettori compongano uno stesso mondo, edificio, volto.

Ma l'opposizione materiale/spirituale, nella progettazione delle facciate, spesso convoca un'altra e più profonda opposizione: quella tra materia e forma. Nell'architettura rinascimentale, ad esempio, il disegno architettonico delle facciate tende a distaccare le figure dal fondo: porte, portoni, finestre, nicchie, loggiati, portici o frontoni emergono con nettezza da una superficie monocroma, possibilmente uniforme che vale quanto un'assenza di fondo. La nozione elementare di superficie, infatti, è la nozione di qualcosa di piuttosto omogeneo e continuo. Ma nella realtà reale, la materia di cui è fatto questo fondo, analogamente alla pelle del nostro viso osservato a distanza ravvicinata, si presenta come una tessitura infinitamente porosa, spugnosa, talvolta sfioracchiata. Come qualsiasi pelle organica, infatti, anche la superficie delle case respira e traspira, secerne ed elimina, protegge ciò che avvolge dalle perturbazioni esterne, e nello stesso tempo, come dice Didier Anzieu,⁵ di queste perturbazioni conserva memoria nella propria tessitura. Come la nostra pelle, le superfici delle facciate sono frontiere relazionali, interfacce che permettono la separazione, ma anche lo scambio tra ciò che pensiamo come interno e privato, da un lato, e ciò che riconosciamo come esterno e pubblico, dall'altro. In quanto tali, esprimono la pressione sia di forze interne che esterne.

Sottoposta a queste continue pressioni, nessuna opera architettonica, infatti, è data per sempre. Nessuna *forma* progettata è in grado di resistere alla deformazione permanente di forze estranee, legate alla casualità e all'irreversibilità



¹ Dall'alto e da sinistra a destra, sequenza di immagini riprese nelle vie fiorentine: via delle Pinzochere, via del Moro, via G. Capponi, Borgo Ognissanti, via della Mattonaia, via del Campuccio, via degli Alfani, via Pian dei Giullari, via S. Zanobi, via Manetto, via S. Agostino, via del Presto di S. Martino, via Roma, via del Campuccio, Borgo Pinti, piazza Mentana, via delle Conce, via dei Fibbiali, via Torta, via Laura, piazza S. Benedetto, via S. Paolino, via dell'Ardiglione, via Volta della Vecchia, via delle Pinzochere, via Roma, via del Moro, via del Presto di S. Martino, via della Chiesa, piazza SS. Annunziata, via delle Pinzochere, via delle Pinzochere, via delle Pinzochere, Val di Lamona
foto Marco Vannini

del tempo.⁶ E così, come il tempo scontorna il viso umano permettendo al declino di insinuarsi poco a poco attraverso escoriazioni, pieghe, tagli, buchi, fratture, scollamenti, fino a produrre discontinuità ritmiche anche tra gli stessi lineamenti, analogamente gli edifici, poco a poco, cambiano la forma originaria, manifestando, nella loro irregolarità, il lavoro di una trasformazione. È una modificazione inevitabile che appartiene a l'intero vivente. Queste tracce, queste impronte portatrici di memoria significata, tutta questa deformazione vitale che concerne le marchiature corporali delle facciate, richiedono uno sguardo ravvicinato. Uno sguardo curioso che, nel "pulviscolo di piccole percezioni oscure",⁷ invece di disgregarsi nell'oceano del molteplice, sia in grado di ricostruire la trama dei loro rapporti differenziali e il modo in cui questi si sono sedimentati nelle pieghe del tempo. Queste "piccole percezioni", oggi al centro degli orientamenti più sofisticati del Restauro contemporaneo e delle attuali pratiche di stratigrafia, impongono, infatti, una sottile dialettica tra il vedere e il guardare.⁸

Il fondo così svelato

I corpi, dice Lessing,⁹ non esistono solo nello spazio, ma anche nel tempo. In quanto corpi, le facciate sono involucri né continui né stabili. La loro deformazione si declina in una serie di variazioni. Quelle più effimere riguardano la patina delle cose. Sono macchie, sono leggere screpolature sull'intonaco, sono quelle inevitabili presenze lasciate sui muri dall'erosione costante dell'acqua, dal contatto dei corpi che transitano, dall'azione del vento o della luce o della polvere e da tutto ciò che interpretiamo come il passaggio di forze naturali sulla superficie della materia. Da queste modificazioni quasi impercettibili si passa a vere e proprie alterazioni traumatiche in grado di distruggere la fisionomia complessiva di un edificio.

All'interno della tensione tra questi due poli, s'inscrive, discreta, la presenza dei buchi. I buchi sono un accidente, un caso, un evento, una frattura che si definisce in rapporto ad una continuità che interrompe ma non disgrega. Una superficie, infatti, può essere coperta crivellata di ferite, senza mai perdere la sua individualità. Ognuno di queste è traccia singola e conclusa di un dramma o trauma che l'edificio ha subito. A differenza di altri e più gravi danneggiamenti come superfetazioni, demolizioni,

aperture di vere e proprie porte e finestre abusive, il buco, infatti, è una perturbazione locale del sistema, perturbazione che tuttavia non lo scompagina. È un evento fortuito, non previsto in fase progettuale, e tuttavia temutissimo per ragioni che vanno ben oltre il suo statuto di ordinaria illegalità. Perché? Ne azzardiamo subito un'ipotesi. Il buco è un vuoto. "C'è un buco dove non c'è qualcosa", dicono i filosofi.¹⁰ Ma osservando i buchi nel mondo reale, siamo costretti a rovesciare l'enunciato: "C'è un buco proprio là dove c'è qualcosa". La presenza dei buchi su una facciata, ad esempio, tende istantaneamente a mettere, in primo piano, il fondo; tende ad opacizzare il supporto che si voleva trasparente. I buchi segnano un'interruzione sulla superficie di una parete. Sono uno scarto, una discontinuità sulla sua continuità, come un tic nervoso che sfugge al controllo. Un tic che si rivela inescandando una "distorsione ritmica" in un volto, ma che, tuttavia, non ne distrugge l'armonia complessiva. Che cos'è, infatti, un tic? Si chiede Ewa Kuryluk.¹¹ Il tic è la lotta tra un tratto della configurazione facciale che tenta di sfuggire all'ordine sovrano del viso, ma sul quale lo stesso viso si richiude, sbarrandogli la linea di fuga e reimpostandolo all'interno della sua organizzazione.

Ma c'è di più. I buchi appartengono alla dimensione della materia, mentre le superfici all'astrazione formale. Le superfici possono essere di pietra o di marmo, ma i buchi sono nella pietra o nel marmo.¹² Si fa sempre un buco *in* o *attraverso* un oggetto, agendo sulla *materia* di cui l'oggetto è fatto, asportandone una parte.

Ma che cosa sono i buchi? I buchi, dicono Roberto Casati e Achille Varzi, fanno parte della nostra esperienza di tutti i giorni e sono anche oggetto di studio scientifico. I buchi hanno un buon numero di proprietà: forma, dimensione, ruolo causale. Tuttavia, il fatto che i buchi siano così presenti e alla mano, essi sostengono nel loro bel libro, *Buchi e altre superficialità*, non impedisce che siano così metafisicamente evanescenti. I buchi sono entità sfuggenti, elusive. Se consultiamo il Dizionario, si legge alla voce "Buco", che si tratta di una "piccola apertura rotondeggiante piuttosto profonda e talora estesa da parte a parte di una superficie o di un oggetto". Il buco è una frattura che lacerava un continuum spaziale. In quanto rottura, può essere anche la traccia violenta di un colpo, la marchiatura a fuoco, se così si

può dire, di un margine che rompe una forma. Talvolta il buco viene murato, e, in questo caso, lascia sulla parete una sorta di silenziosa cicatrice. Se continuiamo a consultare il Dizionario, scopriremmo che il termine "buco" si declina in alcune accezioni organiche quali "fossetta", "orifizio del corpo", "poro". Nel linguaggio corrente, talvolta "buco" è sinonimo di ferita: "Mi hanno fatto un buco in testa". E infatti è proprio secondo un'accezione negativa che questo termine vive all'interno di una costellazione semantica che lo accomuna non solo alle ferite, all'escoriazioni, ma anche ai nei, alle macchie della pelle, alle cicatrici, tutti meta-termini che individuano le figure profonde dell'imperfezione somatica. Non è un caso, infatti, che anche in senso figurato, si dica "buco" per indicare qualcosa di negativo:¹³ per segnalare una lacuna nel sapere, un'insufficienza nello spazio,¹⁴ un intervallo nel tempo in quanto luogo dell'insignificanza: "Forse, tra un impegno e l'altro, riuscirò a trovare un buco per vederti". E non è raro che, proprio in questo configurarsi come irrilevante "spazio di risulta", il buco possa aprire a più interessanti accadimenti.

Qui consideriamo tuttavia i buchi in quanto risultato di un processo di cui noi siamo gli autori. Scavare, trapanare, trivellare, punzonare, perforare, allargare, riempire, infiltrarsi dentro, uscire, guardare attraverso, sono tutte azioni che facciamo con i buchi. In particolare con i buchi qui considerati: i buchi nelle pareti esterne degli edifici. I buchi, secondo Varzi e Casati,¹⁵ non sono proprietà, bensì individui. Sono individui dipendenti, parassitari: non possono esistere da soli; hanno bisogno di un oggetto ospitante sulla superficie del quale trovare un posto nel quale starsene. Sono individui e non astrazioni, essi dicono, anche se sono fatti di niente, di puro spazio vuoto. Sono *corpi immateriali* che crescono, come funghi negativi, su corpi materiali.

In realtà, i buchi fanno parte di una famiglia allargata di "discontinuità" che, sulle superfici continue degli edifici, comprende concavità, fori, fratture, lesioni, crepe. Nelle superfici crivellate dagli accidenti sopravvenuti nel corso degli anni, i buchi sono un tipo particolare d'interruzione. Si possono presentare come puri incidenti oppure come intenzionalmente prodotti. Le forze agite sulle superfici, infatti, non sono mai della stessa natura: alcune sono *esogene* e,

come dice René Thom,¹⁶ rappresentano il nemico. Sono inferti con violenza, come quelli prodotti da atti vandalici o da situazioni di conflitto.¹⁷ Altre invece sono *endogene*; sono quelle che, dice René Thom, garantiscono "la regolazione intrinseca del sé".

Nel primo caso, dunque, i buchi sono vere e proprie ferite. Ancora il dizionario: "ferire" = "colpire, causando una ferita". Sono buchi per lo più caratterizzati dall'irregolarità dei bordi dovuta all'aspetto casuale, estemporaneo del colpo che l'ha prodotti. Ne consegue che i loro bordi si presentano frastagliati e irregolari, enfatizzando le azioni, trazioni, percussioni e pressioni che hanno provocato il *vulnus scissum*,¹⁸ per richiamare ancora una volta la definizione dei dizionari, dove la lacerazione è definita a partire dall'azione traumatica che l'ha prodotta. Talvolta questi buchi vengono murati, tappati. Ma la cicatrice che ricomponi il tessuto conserva la memoria del colpo inferto brutalmente, di cui è traccia come le escoriazioni sul marmo del Davide di Michelangelo, segni ancora oggi visibili dei tumulti di piazza della Signoria all'interno dei quali il Davide si è trovato coinvolto, ignaro spettatore, e più volte colpito accidentalmente da ogni sorta di oggetto contundente, non ultima una cassapanca gettata dall'alto del Palazzo, che gli costò l'immediata mutilazione di un braccio.

In questo caso, i buchi sono scalfitture sulla superficie della materia. Ma la complessità morfologica dei buchi si declina in una articolata tipologia soprattutto in relazione ai buchi prodotti intenzionalmente. Non sempre, infatti, i buchi sono il prodotto di una "legge del caso". Ne sono un esempio quelli lasciati nel processo di costruzione degli edifici mai terminati. Le facciate di San Samuele a Venezia o di San Petronio a Bologna o l'aspetto rugoso della Basilica di San Lorenzo a Firenze mostrano visibili i segni della loro realizzazione in corso d'opera. Questi buchi sono testimonianza di una pratica costruttiva non ancora compiuta, documentazione della transizione del medium da uno stato a un altro, stigmate che parlano dei riti di passaggio nello stadio della realizzazione. Sono segni che costringono lo spettatore a riconoscere nell'opera il risultato di un processo, di un atto che le ha dato progressivamente forma.

L'eloquenza delle impronte lasciate su questi monumenti mette in scena il *backstage*, i processi di formazione, le pratiche in corso d'opera così cari alla

sensibilità estetica contemporanea. Non si tratta dunque di accidenti isolati che colpiscono in modo aleatorio questa o quella facciata per compromettere l'integrità formale, la coesione sintattica voluta e disegnata da un progettista. Sono buchi organizzati secondo una precisa logica costruttiva, secondo un diagramma che alterna pieni a vuoti, chiari a scuri, talvolta producendo straordinari effetti ritmici sulla testura delle facciate.¹⁹

E per piccolo buco vidi entrare nella mia camera il nuovo sole.²⁰

Ma a parte rare eccezioni, come le tracce del non finito, i buchi sono sempre il risultato di un conflitto. Sono "catastrofi generalizzate", per usare ancora un'espressione di René Thom. Lo sono anche quelli prodotti da forze *endogene*, come i buchi scavati intenzionalmente dagli stessi abitanti, nello spessore dei muri di casa loro, in tempi diversi, assecondando diverse necessità. In questo caso i buchi non sono semplici cavità, concavità o rientranze, ma veri e propri fori che perforano, che trapassano, da parte a parte, un muro.²¹ Spesso sono il risultato di un contenzioso non solo tra proprietari e amministrazioni locali, ma di suddivisioni interne allo stesso abitato. Risultati dunque di frammentazioni dovute a spartizioni ereditarie, a parcellizzazioni dello spazio a causa di separazioni, liti, contrasti tra gli abitanti degli stessi edifici.

Tutta questa conflittualità tra più attori in guerra tra loro o con le loro necessità vitali, inevitabilmente si traduce, come sorta di grafia, sulle facciate e i muri esterni degli edifici. E così, mentre le finestre sono elementi architettonici che s'inscrivono all'interno di precise topologie geometriche, la disposizione imprevedibile dei buchi sulle facciate,²² ne fa una presenza anarchica che ingenera sospetto. Vediamo perché.

La facciate in genere sono traforate da aperture, quali porte e finestre, progettate in genere dalla volontà di un solo attore, architetto o geometra o capomastro che egli sia, elementi che, con gesto intenzionale, sono aperti o chiusi per tagliare fuori o far entrare. Aperture caratterizzate dall'ermetica chiusura dei battenti, dalla forma precisa dei loro bordi o riquadri o frontoni. Sia i buchi che le finestre attualizzano una dialettica interno/esterno. Ma con una differenza sostanziale. Mentre le finestre sono vuoti previsti in fase di progettazione e dunque vuoti attorno

ai quali viene costruito il pieno,²³ i buchi in quanto non previamente considerati, sono vuoti scavati all'interno di un pieno già esistente.²⁴ Potremmo interpretare questo come un contrasto di regole costruttive. In realtà il problema va oltre una semplice diversità di tecniche.

Porte e finestre sono forme formate che legittimano l'interscambio tra l'interno e l'esterno. Sono figure architettoniche che si distinguono per la loro capacità di delimitare un campo visivo. Sono, nel medesimo tempo, negazione della parete e affermazione di uno spazio interno consentito: la porta d'ingresso immette nell'atrio, nello spazio comune della casa; le finestre fanno intravedere da fuori l'interno delle stanze, come soffitti e pareti. Aprono ad una profondità prospettica. Quella dei buchi, invece è una profondità prodotta da una sintassi dello scavo nella materia: è un vuoto ricavato all'interno del suo spessore. A differenza della profondità geometrica intravista da porte e finestre legittimamente autorizzate, la profondità intravista attraverso i buchi è una profondità scavata nella tenebra, nell'ombra. Indica il nascosto, il celato. I buchi, immettono in uno spazio altro, talvolta "non legittimo". Sono aperture che per lo più consentono l'aerazione di cantine, di cucine, di sottoscala, di sgabuzzini, di cessi, spesso abusivi. Per riprendere la metafora antropomorfa, potremmo dire che i buchi sono orifici che immettono in un interno protetto, solitamente invisibile, nel senso di "non dato a vedere", dove è negato l'accesso allo sguardo estraneo all'interno di un luogo spesso delegato a funzioni vitali ma la cui visione è disdicevole, sconvolgente, inopportuna.

Lungi dunque dall'essere soglia tra due spazi accessibili, come avviene con le porte, portoni o finestre, i buchi sono accesso ad uno spazio interno e nascosto, varco spesso abusivo, e dunque illegale, che apre ad una zona proibita. Ne consegue che il buco segnala allo sguardo una nuova forma di spazialità. Il regime visivo aperto da questo varco appartiene ad un "regime dell'intra-visione".²⁵ In questa dialettica del visto/non visto, del formato e dell'informe, la presenza dei buchi sulle facciate avvia dunque un dialogo tra altri tipi di fratture: tra una frattura esistenziale e una estetica.

Uno sguardo da entomologo

Ma davvero che una frattura esistenziale non può pervenire ad una forma di bellezza che si giustifichi da sola?

La risposta viene da una serie di buchi sui muri di Firenze e dintorni, fotografati da un professore ordinario di zoologia dell'Università di Firenze, Marco Vannini, che, come egli stesso dice, quando non ha i mezzi ed il tempo di avventurarsi in Africa per le sue ricerche, si diverte a fotografare piccole cose a cui nessuno presta attenzione.

Ben lungi dall'essere una semplice raccolta di buchi in grado di perturbare la *belle apparence* degli austeri edifici fiorentini o di semplici *découpes féticistes* delle loro rispettabili facciate, queste foto, nel loro insieme, costituiscono un corpus di immagini che, dei buchi, ci consegna un'ampia e articolata tipologia: dai buchi che sembrano vere e proprie finestre, fino a buchi che sono soltanto strette fessure, appena visibili. Buchi tondi, buchi quadrati, buchi rettangolari in piedi e rettangolari sdraiati, buchi ovali con orientamento orizzontale e buchi ovali con orientamento verticale, buchi a mezzaluna e buchi a forma di quadrifoglio, buchi armati d'inferriate o fitte grate e buchi ostruiti da spessi *brise-soleil*, buchi dotati di vetri e buchi privi di vetri, buchi rifiniti con cornice e buchi senza cornice, buchi dai bordi definiti e buchi invece dai bordi slabbati, buchi in alto, appena sotto le grondaie, e buchi in basso a stretto contatto con il marciapiede, buchi tra le finestre dei piani nobili e buchi ai lati delle finestre dei mezzanini.

Il corpus di queste immagini illustra la capacità della fotografia di significare e non di riprodurre o registrare soltanto. Dimostra la capacità di intervenire sull'ordinario per trarne fuori il *rimarchevole*. In altre parole, dimostra come la fotografia possa, in certi casi, non solo promuovere un oggetto qualsiasi al ruolo di significazione estetica, ma anche elaborare un sistema espressivo che si aggiunge all'insieme significante del mondo e lo riarticola a beneficio di un discorso altro.

Vediamone più da vicino le ragioni. Sono foto, queste, costruite su un'estetica del ritaglio. I buchi, nelle pareti di Firenze, sono colti nella loro oggettività massima; il teleobiettivo cerca di negare ogni forma di valorizzazione aggiuntiva, non ammette impliciti, reticenze, né allusioni evocative. "Non sono un fotografo né voglio esserlo – dice Vannini – Sono solo un entomologo". E infatti le sue foto ricorrono a una forma di inquadratura frontale, una forma che si vuole neutra, trasparente. Naturalmente neutralità e trasparenza non sono

dati reali, ma effetti di senso, derivanti dal fatto che si tratta di una scelta precisa: la scelta del non marcato. Una scelta che è tipica del *saper fare* scientifico in cui l'eccesso curioso dello sguardo è l'unica passione ammessa. Una curiosità che nega la passività della visione, una curiosità aggressiva, etimologicamente indagatrice, che cerca di vedere al di là e al di dentro delle cose.

Tra queste foto ne prendiamo una che riteniamo esemplare. Quella di via delle Pinzochere a Firenze. Qui il buco si presenta, se così possiamo dire, in splendido isolamento: si iscrive come figura autonoma su una superficie dalla testura sconnessa, dalla patina a lungo travagliata dal tempo, campo di battaglia in cui si sono polemicamente confrontate forze eterogenee. La foto, con la sua luminosità uniformemente diffusa, quasi astratta, dovuta alla frontalità dell'inquadratura, fa apparire questa figura come collocata in un luogo di *indicibilità*. Sincope nel tessuto della parete, questo buco è riconoscibile come una sorta di lesione traumatica, incisa profondamente nel supporto che contribuisce a rendere discontinuo e sconnesso. Più che veri e propri bordi, i suoi margini appaiono dunque sbrecciati, sbeccati, non definiti, testimonianza di un'irruzione violenta nello spessore della materia. Come le *Attese* di Lucio Fontana,²⁶ questa frattura evoca una ferita. In quanto tale, è soglia di accesso a un interno, ma ad un interno proibito: interno viscerale, non esposto ma solo intravisto, interno che *sprofonda* in un'oscurità compatta che sbarrà l'ingresso allo sguardo, e, nello stesso tempo, irresistibilmente lo attira come occhio di Gorgone, come gorgo, appunto, spirale che trascina all'interno di un vuoto non pertinente, "proibito".

Il significato di questa frattura emerge dunque in un rapporto di interdefinizione tra interno/esterno. Non si tratta di una frattura ontologica, ma relazionale. La dimensione dialettica del lavoro che mette in relazione il superficiale che sta davanti agli occhi, e il profondo che a questi si cela, conduce l'osservatore, attraverso questo pertugio, in un vero e proprio percorso esplorativo. Il buco, infatti, a differenza di qualunque forma di cavità, è un vero e proprio accesso ad uno spazio altro. Scavato nello spessore della materia, è un passaggio, un luogo di transizione, un percorso che abbandona lo spazio pubblico, di superficie, per addentrarsi nelle tenebre di uno spazio intimamente privato. In tutta questa

porosità organica della superficie, nella sua immobile attraversata, abita dunque la relazione conflittuale tra il dentro e il fuori. Tra un fuori visto o patito dal didentro e un dentro visto o intravisto o semplicemente negato dal fuori.

Il muro della nostra pelle

A questo punto, per concludere, potremmo chiederci cosa ha a che fare tutto questo con camouflage e architettura? Se parliamo di facciata come faccia, immediatamente evochiamo un modello della profondità e della superficie. Una superficie che si configura come pelle organica e le cui screpolature, tagli e buchi sono una sorta di *shifters* tra l'interno e l'esterno. Ne è ben consapevole gran parte delle tendenze dell'arte contemporanea. Non a caso le performance della *body art*, in particolare quelle di Bob Flanagan o di Gina Pane, di Matthew Barney, di Sterlac o della Orlan, spesso mettono in scena l'alterazione del corpo, per assecondare, come scriveva Arthur Adamov,²⁷ il doloroso desiderio di distruggere, forandola, l'opacità della propria pelle che separa dal mondo. Un'operazione analoga fa Gordon Matta-Clark sulle pareti degli edifici all'interno dei contesti urbani.²⁸ (Cfr. Gordon Matta-Clark su Google immagini)

La pelle, dice David Le Breton, avvolge la persona, distinguendola dagli altri: la sua consistenza, il colore, le cicatrici e le sue particolarità disegnano un paesaggio unico. "Simile a un archivio, la pelle conserva le tracce della storia individuale".²⁹ È come un palinsesto fatto di tracce, di bruciature, di operazioni, di vaccini, di fratture, ma anche di ferite volontariamente inferte come tatuaggi, *percing*, impianti, scarificazioni, *burnings*. Analogamente alla pelle del nostro viso, la superficie dei nostri edifici appare come una trama - mai completa - che evolve nel tempo, incessantemente. È una trama cangiante, fatta di rappresentazioni, di cancellazioni, di asserzioni, di invettive, di invocazioni visive. È un campo di battaglia di configurazioni cromatiche costantemente rinegoziate, tra graffiti, pittate velocemente stese sopra e poi ancora lesioni infilte. Memoria vivente, dunque, della nostra volontà di iscrizione, impronta di avvenimenti dolorosi vissuti, traccia della violenza o della disattenzione altrui. Tra queste crepe, tra queste pieghe della materia, respira "la traccia di estranei dei quali, come dice Deleuze, scopro l'ombra in me, nel

mio scuro fondo".³⁰ Da qui il tentativo di interminabile decifrazione da parte di un'estetica inquieta che lavora ai margini, un'estetica che sembra informare gran parte del lavoro di stratigrafia nel restauro contemporaneo. Un'estetica che va oltre il recupero filologico. Per questa estetica inquieta e curiosa, dunque, alcune forme di discontinuità impreviste sulle facciate, come i buchi, lungi dallo scardinare la loro configurazione sintattica, appartengono alla dimensione della patina che pazientemente il tempo vi ha steso sopra. Solo uno sguardo attento e motivato, infatti, è in grado di scovarli e registrarli. Uno sguardo da entomologo, appunto. Fanno parte del tessuto lavorato dal tempo, un tessuto che è proprio di una pelle viva, messa in reazione con ciò che la circonda. Si tratta della messa in variazione della pelle delle cose, aperta a tutte le metamorfosi possibili; dove, con il passare del tempo, svapora la gerarchia, lo stacco tra figure formate e fondo informe; dove la pelle delle cose che ci circondano nei nostri centri storici è parte di uno stesso continuum.

Perché, infatti, questa curiosa passione per il non-finito, per l'informe, per il fatiscente? Non sarà forse perché la rovina spesso mostra che, nella distruzione dell'opera, sono cresciute altre forze e altre forme?

Per continuare la metafora antropomorfa, potremmo scoprire, sulla superficie delle nostre facciate, una bellezza tutta umana, propria di un corpo di carne, assediato da ogni dove dalle passioni, dalla rabbia gridata dai graffiti scoloriti, dagli incidenti, dagli accidenti e, soprattutto dal tempo che illumina il molteplice e il contraddittorio. Di fronte a queste facce/facciate, occorre dunque una "crittografia", come dice Deleuze,³¹ "capace di penetrare nei ripiegamenti della materia e di leggere al contempo le pieghe dell'anima".

⁵ Didier Anzieu, (1985) *L'io-pelle*, Roma, Borla, 1994, pag. 29.

⁶ A questo proposito, si chiede René Thom, dobbiamo considerare primarie le forme o le forze? Cfr. René Thom, "L'arte: luogo di conflitto tra forme e forze?", in *Morfologie del semiotico*, Roma, Meltemi, 2006, pag. 133.

⁷ Deleuze, *op.cit.*, pag. 146.

⁸ Cfr. Francesco Doglioni. Seminario "Restauro e Semiotica della materia", dattiloscritto in occasione del seminario del Dottorato di Eccellenza della Storia dell'architettura, della città e del restauro", Venezia, Sanservolo, 2004. Questa tendenza del restauro è quanto di più lontano ci sia da molta parte del restauro contemporaneo, arrogantemente all'opera in larga parte del pianeta, (ne sono esempi i restauri della Città Proibita a Pechino o i palazzi settecenteschi di San Pietroburgo in Russia). Si tratta di un restauro estremamente solerte nel ripristinare un'opaca quanto impenetrabile facciata, una solida quanto inespresa rispettabilità di supporto a porte, finestre e loggiati legittimamente autorizzati.

⁹ Gotthold Ephraim Lessing, (1766) *Lacoon*, Torino, BUR, pag. 71.

¹⁰ Cfr. Roberto Casati e Achille Varzi (1996), *Buchi e altre superficialità*, Milano, Garzanti, 2002, pag. 20.

¹¹ Cfr. Ewa Kuryluk, *Veronica and Her Cloth*, Cambridge (Ma)-Oxford, Blackell, 1991, pag. 230.

¹² Cfr. Casati e Varzi, *op.cit.*, pag. 26.

¹³ Espressioni quali "fare un buco nell'acqua", "non cavare un ragno dal buco", "fare buco" per dire "sbagliare la palla che si voleva colpire", sono tutte espressioni legate ad una dimensione disforica del linguaggio di tutti i giorni.

¹⁴ Ad esempio, l'espressione: "Questa casa è un vero buco".

¹⁵ Ivi, pag. 19-20.

¹⁶ René Thom, *op.cit.*, pag. 140.

¹⁷ Come ad esempio quelli prodotti, durante le ultime battaglie nel 1945, dai mortai russi e americani contro le facciate dei palazzi gugliemini che, a Berlino, circondano la Museumsinsel. L'opera di restauro di questi palazzi ha conservato scrupolosamente queste tracce come impronte di memoria. Ringrazio Renate Range Eco, per avermelo ricordato.

¹⁸ Cfr. Angela Mengoni, "Il volto aperto di Cindy Sherman. Per una semiotica della ferita", *Cfr. Semiotiche*, 6, 2004, pp. 95-111.

¹⁹ Interessanti, in questo caso, sono alcune pratiche costruttive come quelle dell'architettura ipogea. Famose sono le chiese della Libia, in Etiopia, scavate nella roccia e nel loro interno. Oppure le case e interi villaggi scavati nel tufo in Cappadocia, Turchia, chiara dimostrazione della vitalità dei buchi e del modo in cui si comportano da veri e propri parassiti nei riguardi del loro ospiti. Una volta, prodotti, essi infatti si sviluppano e mutano di grandezza e forma, autonomamente. In seguito all'azione di agenti esterni, si moltiplicano in modo scriteriato, si collegano gli uni con gli altri, si fondono fino a portarsi via, con il tempo, tutto il volume che li ospita. Dimostrazione di un vero e proprio paradosso ontologico. Il buco è un vuoto che ha necessità di un pieno nel quale starsene e crescere, ma che può convertire in un vuoto dove esso stesso finisce con il dissolversi.

²⁰ Boccaccio, 3-9. Citazione ripresa alla voce "Buco", Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino.

²¹ Interessanti sono i *Pestloch*, buchi nella parte inferiore delle facciate nelle vecchie case della Svizzera tedesca tra il XIV e XV secolo, e che servivano come passa-vivande per i familiari che si ammalavano durante le grandi epidemie di peste. Gli appestati venivano chiusi in stanze interne della casa le cui porte venivano murate e il cibo passato dall'esterno attraverso i *Pestloch*. Perfette e crudeli, queste disposizioni, prevedevano, in caso di decesso del malato, che anche i *Pestloch* venissero murati.

²² Spesso i buchi, infatti, sono sottoposti ad un processo di "finestrizzazione": come le finestre, si amano di vetri, griglie, imposte e così via.

²³ Escluso in Egitto dove prima tirano su frettolosamente le pareti esterne di mattoni e poi le spaccano brutalmente per farci le finestre. Misteri delle pratiche costruttive...

²⁴ Il buco è ricavato attraverso operazioni quali scalpellatura, perforazione, trapanatura, vuotatura, raschiatura, limatura, tutte operazioni che prevedono la rimozione di materiali. Si scava un foro producendo dapprima una concavità e poi

proseguendo lo scavo fino a sbucare dall'altro lato, ricavando in questo modo, un "foro" che connette tra loro le due superfici di una parete: quella esterna e quella interna.

²⁵ Cfr. Angela Mengoni, *op.cit.*, pag. 109.

²⁶ Cfr. Achille Bonito Oliva, "L'artista è una talpa e l'arte è il suo buco nel mondo", in Ignazio Licata (a cura di), *Connessioni inattese, crossing tra arte e scienza*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 2009.

²⁷ Arthur Adamov, *Jeils....*, Paris, Gallimard, 1966, pag. 267.

²⁸ Cfr. *The Ethics of Dust* di Jorge Otero-Pailos, solo per citarne alcuni esempi. Cfr. Valeria Bugio, *The Vera Icon of Venice*, Catalogo Biennale, 2009.

²⁹ David Le Breton, *La pelle e la traccia*, Roma, Meltemi, 2005, pag. 25.

³⁰ Deleuze, *op. cit.*, pag. 175.

³¹ Deleuze, *op.cit.*, pag. 6.

Pagine successive:
2 David Chipperfield
Neues Museum Berlino
scala centrale
foto di Christian Richters
3 David Chipperfield
Neues Museum Berlino
Colonne della scala centrale e scorcio verso
la ricostruita sala greca
foto di Christian Richters
4 David Chipperfield
Neues Museum Berlino
Corte greca
foto di Christian Richters





Camouflage e effetto nebbia

Antonio Costa

All'inizio di *F for Fake* (1975), film sui falsari d'arte, Orson Welles dice che tutte le storie, raccontate davanti a un caminetto, in una piazza o in un film, nascondono qualche menzogna. E promette di raccontare una storia assolutamente vera. Per dirci tutto questo, ha scelto un travestimento quanto mai indicativo, quello del grande Méliès, il padre di tutti i trucchi cinematografici. Agghindato in questo modo, si esibisce in un numero di teatro di magia, mentre affida al collega François Reichenbach, uno dei protagonisti del *cinéma vérité*, il compito di riprenderlo, proprio davanti ad un treno appena arrivato alla stazione, esattamente come Louis Lumière agli albori della storia del cinema...

Il problema sembra allora essere: la menzogna, il raggirio, il trucco riguardano la storia raccontata o la narrazione? Appartengono all'ordine della storia o a quello del discorso? Se una delle definizioni di camouflage è quella di procedimento per *non far vedere* quello che c'è e di *dar a vedere* quello che *non c'è*, sotto la categoria di camouflage si potrebbero comprendere tutti gli effetti speciali del cinema, da quelli scenografici a quelli ottici, da quelli profilici a quelli filmici. Mi occuperò quindi del camouflage come effetto speciale (ma un tempo si chiamava trucco) e, in particolare, dell'effetto nebbia, un effetto speciale inizialmente ereditato dal teatro. Senza dimenticare però che la strategia di camouflage può riguardare non solo la scenografia, l'inquadratura, ma anche la storia e, a volte, la Storia...

Girl Hunt Ballet

La sequenza è di quelle che non si dimenticano. Ma puoi rivederla quanto vuoi senza stancarti, anzi scoprendo sempre nuovi dettagli. S'intitola *Girl Hunt Ballet* ed è una

delle più famose di un musical famoso: *Spettacolo di varietà* (*Bandwagon*, 1953) di Vincente Minnelli. C'è un detective (Fred Astaire), c'è la pupa (Cyd Charisse), ci sono i gangsters e c'è persino la voce narrante: tutto come nei romanzi di Mickey Spillane. La caccia, tematizzata nel titolo del balletto, autorizza tutte le forme di camouflage, travestimenti e mimetismi: una bionda spaventata e indifesa si rivela una perfida bruna, ovviamente inaffidabile; uomini irrigiditi nelle sembianze di manichini e manichini che si animano; gangsters che si agitano con movenze animali fino a sembrare una muta di cani da caccia; un acuto di tromba che in realtà funziona da detonatore di una carica di nitroglicerina. E sul profilo notturno della metropoli aleggia una nebbiolina che non sai se attribuire alla congiuntura meteorologica o a quotidiane sparatorie ed esplosioni. Un atelier di moda, un appartamento di lusso, un night club e dintorni: in questi spazi Minnelli intesse ironie e iperboli sulla più nota e abusata iconografia dei gangster movies, anticipazioni di pop art nella commistione di incisioni alla Hogarth e alla William Blake gigantografate alle pareti e scorci prospettici modellati su Edward Hopper e Giorgio De Chirico, con nebbia e effetti pirotecnici sparsi qua e là... Senza dimenticare gli accorgimenti di tutti i tipi, quanto a posture, figure di danza e angoli di presa, per mimetizzare che Cyd Charisse supera in altezza di un bel po' di centimetri l'eroe, in realtà piuttosto mingherlino. Anche questo è camouflage... Caccia, inseguimento, guerra: la nebbia è sempre una risorsa sia per chi è impegnato in conflitti, sia per chi li deve rappresentare, da quelli tra navi come in *Master & Commander* (2003) di Peter Weir, che mostra come grazie alla nebbia

si possano vincere le *sfide ai confini del mare*,¹ a *Ombre e nebbia* (*Shadows and Fog*, 1991) di Woody Allen che mette in scena brumosi enigmi in *una città a caccia di un assassino*.² Il cinema ci offre il più vasto repertorio di strategie di camouflage messe in atto da personaggi nei contesti più vari, compreso mondo vegetale e mondo animale ai quali sono dedicati moltissimi documentari, a partire da *Il deserto che vive* (*The Living Desert*, 1953) della Walt Disney. A metterle in opera sono prima di tutti i personaggi: la comicità di Chaplin nasce dai tentativi del povero *tramp* di camuffarsi da *gentleman*. Ma possono riguardare anche la narrazione: è il narratore stesso che oltre ad essere il *grand imagier*, come amava definirlo Metz, è anche un *grand camoufleur*, come ben sapeva Hitchcock. Puro camouflage è il celebre McGuffin, praticato e teorizzato da Hitchcock che così lo definisce nella sua intervista a Truffaut:

Ora, da dove viene il termine McGuffin? Ricorda un nome scozzese e si può immaginare una conversazione tra due uomini su un treno. L'uno dice all'altro: «Che cos'è quel pacco che ha messo sul portabagagli?». L'altro: «Ah quello, è un Mc Guffin». Allora il primo: «Che cos'è un Mc Guffin?». L'altro: «È un marchingegno che serve per prendere i leoni sulle montagne Adirondak». Il primo: «Ma non ci sono leoni sulle Adirondak». Allora l'altro conclude: «Allora non è un Mc Guffin!» Questo aneddoto le fa capire che in realtà il Mac Guffin non è niente Come vede, un Mc Guffin non è niente.³

Persona

Fin dalle origini, il cinema ha fatto largo uso di espedienti (scoppi, fumo, nebbia) per togliere visibilità alla scena e ottenere

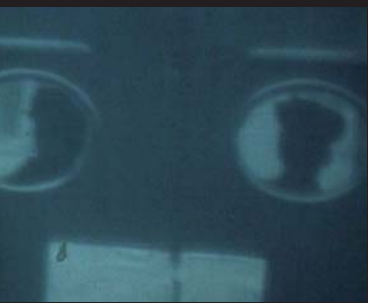
effetti di spaesamento, di mistero, di indecidibilità. La nebbia che, normalmente, è il peggior nemico di registi, operatori, direttori della fotografia, può diventare una necessità. Ciò che abitualmente è avvertito come un limite può essere sfruttato a fini spettacolari e narrativi. Questo vale per la nebbia come per l'oscurità. Tanto è vero che il cinema ha imparato a produrre artificialmente l'effetto nebbia (*fog effect*) e l'effetto notte (*day for night*), per padroneggiarli meglio, senza che le riprese debbano svolgersi al buio o in condizioni atmosferiche proibitive. L'effetto può essere ottenuto intervenendo sul profilmico (quanto è predisposto per essere ripreso): si produce nebbia artificiale mediante un apparecchio che si chiama nebbiogeno (*fog machine* o *fogmaker*) e che è stato introdotto nei set cinematografici dopo essere stato messo a punto in campo militare e, poi, sfruttato in teatro. Ma può essere ottenuto anche con procedimenti ottico-fotografici (garze o materiali semitrasparenti posti davanti all'obiettivo o filtri nebbia) e, in epoca più recente, mediante manipolazioni digitali dell'immagine. Figure fondamentali del linguaggio cinematografico quali flou, dissolvenza incrociata, dissolvenza in nero traggono origine da esperienze percettive primarie come quella del buio o della nebbia, con tutte le risonanze e amplificazioni simboliche che esse acquistano nelle diverse culture. Le parentele tra un'esperienza del mondo naturale ed alcune figure del linguaggio cinematografico diventano evidenti se confrontiamo la definizione di nebbia data da un dizionario dei simboli con quella di dissolvenza incrociata che troviamo in un qualsiasi manuale di tecnica cinematografica. Alla voce «nebbia», il dizionario dei simboli dice: «Simbolo

dell'indeterminato, di una fase dell'evoluzione: quando le forme nuove non si distinguono ancora o quando le forme vecchie, che stanno scomparendo, non sono ancora sostituite da quelle nuove e nitide».⁴ Secondo i dizionari di cinema, la dissolvenza incrociata è un procedimento che segna il passaggio da una scena a un'altra: l'immagine della prima scena va progressivamente scomparendo, mentre quella della nuova emerge a poco a poco, fino a occupare interamente lo schermo. Nato come trucco di trasformazione e di magia, tale procedimento è diventato ben presto un segno di interpunzione, codificato in quanto tale e destinato a marcare il passaggio da un piano temporale a un altro (*flashback* e *flashforward*), da un luogo all'altro, dalla realtà al sogno. Per quanto *grammaticalizzata*, come ha scritto Christian Metz, la dissolvenza incrociata conserva «qualcosa della fusione sostanziale, della trasmutazione magica, dell'efficacia mistica».⁵ In *Brigadoon* (1954) di Vincente Minnelli, due amici (Gene Kelly e Van Johnson) si perdono, a causa della nebbia, tra le montagne della Scozia durante una partita di caccia e finiscono in un villaggio incantato: grazie ad un sortilegio che lo ha preservato da un contagio nefasto, esso ricompare per un sol giorno ogni cento anni. La nebbia, oltre a dare un tocco suggestivo e romantico al paesaggio scozzese (tutto ricostruito in studio), svolge la stessa funzione normalmente assolta dalla dissolvenza incrociata: consente il passaggio dalla prosaica realtà contemporanea (Manhattan) a un mondo di favola (Brigadoon), dove è possibile ritrovare la poesia e la gioia di vivere. Può accadere anche il contrario: un'incerta visione delle cose è rappresentata, anziché con la metafora della nebbia, con

una dissolvenza incrociata. Un bellissimo esempio è offerto da *Come in uno specchio* (*Såsom i en spegel*, 1961) di Ingmar Bergman, il cui titolo deriva dalla prima lettera ai Corinzi di San Paolo: *Nunc videmus per speculum et in aenigmate*. All'inizio del film vediamo un'inquadratura, leggermente angolata dall'alto, di una distesa d'acqua appena increspata da una leggera brezza, sulla quale, attraverso una dissolvenza incrociata, si specchiano delle nuvole in movimento. Anziché usare la metafora della nebbia, Bergman allude all'effetto della nebbia designandolo attraverso un procedimento filmico, la dissolvenza incrociata, che mostra la fusione dell'elemento aereo (le nuvole) e di quello acquatico (la distesa marina). Egli rinnova così la percezione di una metafora (il vedere annebbiato) che sarebbe risultata ridondante rispetto a quella dello specchio, già tematizzata nel titolo. All'epoca Bergman lavorava sul tema dell'indecidibilità di percezione, di ruoli, di identità. Tanto è vero che in un film di poco successivo, *Persona* (1966), in fase di sceneggiatura, tornava esplicitamente sul tema dell'incertezza percettiva: «Sul bianco abbagliante si delineano i contorni di una nube, no, di uno specchio d'acqua, no, è proprio una nube, no un albero fronzuto, no, un paesaggio lunare».⁶ Con poche varianti, quella descritta in sceneggiatura è la situazione percettiva che si prospettava all'inizio di *Come in uno specchio*. Qui, nella sceneggiatura di *Persona*, una analoga situazione di indecidibilità sembra piuttosto finalizzata a introdurre la co-protagonista, l'infermiera Alma, il cui primo piano sembra stabilire l'equivalenza volto-paesaggio, il volto come paesaggio: «Non è una nube, né una montagna, né un albero dalle fronde

1





2



3



4



5



6



7

massicce, bensì un volto con lo sguardo fisso sugli spettatori; il volto di Alma, l'infermiera». ⁷ Questo effetto non compare nel film definitivo. Tuttavia, Bergman mantiene l'idea, lavorando sul tema dell'identità dei personaggi: il bambino tende la mano verso un volto di donna che ora ha le fattezze di Elisabet (Liv Ullmann) ora quelle di Alma (Bibi Andersson) ora di ambedue. La dialettica tra maschera e volto, apparire e essere, identità e alterità culmina nel celebre primo piano ottenuto con un «fotomontaggio» dei volti di Bibi Andersson e Liv Ullmann che ha ispirato una delle pagine più originali dell'*Image-movement* di Gilles Deleuze:

I volti convergono, si prestano i loro ricordi e tendono a confondersi. È vano chiedersi in *Persona* se sono due persone che si somigliavano prima, o che cominciano a somigliarsi, o al contrario una sola persona che si sdoppia. È altro. Il primo piano ha soltanto spinto il volto fino a quelle regioni in cui il principio di individuazione cessa di regnare. Non si confondono perché si somigliano, ma perché hanno perduto non solo l'individuazione, bensì anche la socializzazione e la comunicazione. [...] Il primo piano-volto è al contempo la faccia e il suo sfacimento. Bergman ha spinto il più lontano possibile il nichilismo del volto, cioè il suo rapporto nella paura con il vuoto o l'assenza, la paura del volto di fronte al proprio nulla. ⁸

What Lies Beneath

Le verità nascoste è il titolo italiano di *What Lies Beneath* (2000) di Robert Zemeckis, un film che vi offre tutte le possibili combinazioni dell'uso della nebbia come elemento scenografico, percettivo e metaforico, oltre a presentare un bel caso di iconizzazione del titolo che appare come

una scritta fluttuante sul fondo di una vasca bagno... La nebbia si addice al mistero, al thriller, alle spy stories. Il film che sancisce lo stretto legame tra la nebbia e i meccanismi del thriller è *The Lodger – A Story of the London Fog* (Il pensionante – Una storia della nebbia di Londra, 1926). L'immagine di Drew (Ivor Novello), che al calare della notte esce nella nebbia con il cappello calato sugli occhi e la sciarpa attorno al collo, unisce in modo indissolubile la nebbia all'enigma (è o non è lui Jack lo Squartatore?). *Ombre e nebbia*, il già citato film che Woody Allen, è ambientato in una non meglio specificata città della Mitteleuropa sulla quale grava una nebbia perenne e dove si mescolano suggestioni varie: dal *Processo* di Kafka recuperato via Orson Welles (ma con accentuazioni comico-grottesche) al cinema di Weimar, tra Espressionismo e Neue Sachlichkeit. Il direttore della fotografia, Carlo di Palma, è riuscito a fare prodigi riprendendo un'angusta scenografia tutta ricostruita in studio con effetti di controluce nella nebbia che trasformano i personaggi in ombre vaganti e danno l'illusione di uno spazio carico di misteriose presenze.

Anche a questo serve l'effetto nebbia: a mascherare le ridotte dimensioni del set e a dare l'illusione di un'inesistente profondità di campo. La nebbia in quanto effetto (o trucco) scenografico ha avuto largo impiego in generi di impostazione teatrale e in produzioni interamente realizzate in studio per l'efficacia degli effetti "atmosferici" che può produrre a bassi costi. Forse l'esempio più significativo di integrazione dell'elemento atmosferico con l'impianto scenografico si realizza in *Angoscia* (*Gaslight*, 1944) di George Cukor con Ingrid Bergman che fu premiata con un Oscar (il film ebbe un altro Oscar per la scenografia e una nomination per la fotografia). Tratto dalla pièce *Gaslight* (1938) di Pa-

trick Hamilton, il film, ambientato nella Londra vittoriana, mostra fin dalle prime inquadrature una città immersa nella nebbia, con sagome di poliziotti e rumori di passi nella notte. All'incerta visibilità degli esterni, corrisponde, all'interno della casa, l'artificio adottato dal protagonista (Charles Boyer) di provocare abbassamenti dell'illuminazione a gas per ingenerare paura e angoscia nella moglie. La nebbia viene eletta a protagonista e tematizzata nel titolo in uno dei più famosi film horror della nuova Hollywood: *Fog* (Id., 1980) di John Carpenter. La nebbia che avvolge la cittadina di Antonio Bay (California) è in realtà un ritorno del rimosso che porta con sé uno stuolo di zombies. Gli abitanti della cittadina avevano volutamente provocato il naufragio di una nave carica di lebbrosi, evitando di segnalare le scogliere, in modo da potersi impadronire del tesoro custodito nella stiva. Un secolo dopo i lebbrosi tornano, sotto forma di una nebbia che avanza implacabile, per consumare la loro vendetta. Il legame tra nebbia e *ghost stories* fa emergere il tema della cupidigia come peccato originale di un'apparentemente onesta e tranquilla comunità, anche se le brume biancastre gravidie di mistero sono assai più efficaci, per forza evocativa, degli zombies dagli occhi di fuoco.

Notte e nebbia

Nuit et Brouillard (*Notte e nebbia*, 1955) è il titolo del film di Alain Resnais sui campi di sterminio nazisti. «Notte e nebbia» (*Nacht und Nebel*) è il nome del piano che, nel decreto del maresciallo Wilhelm Keitel (7 dicembre 1941), dava inizio alla deportazione e all'eliminazione degli Ebrei e degli oppositori del Terzo Reich: NN (*Nacht und Nebel*) è la sigla stampigliata sui vagoni dei convogli che vediamo in marcia verso i lager nel film di Resnais.

L'origine letterario-musicale rende solo più macabra e sinistra questa pratica del camouflage su larga scala: la formula deriva da *L'oro del Reno* di Richard Wagner, dove il nano Alberich, indossando una sorta di elmetto e pronunciando la frase «*Nacht und Nebel/niemand gleich!*» («Notte e nebbia/subito nessuno»), può magicamente scomparire e trasformarsi in una colonna di nebbia. E nel nulla dovevano, secondo il progetto nazista, svanire le prove dello sterminio di massa. ⁹ Oltre a questo preciso riferimento storico, la nebbia associata alla notte acquista nel film di Resnais un nuovo valore simbolico nella contrapposizione tra le immagini a colori dell'oggi e quelle in bianco e nero di ieri:

La morte fa la sua prima scelta. La seconda è fatta all'arrivo, nella notte e nella nebbia. Oggi sullo stesso binario splende il sole. Lo si percorre lentamente, alla ricerca di che cosa? Alla ricerca delle tracce di chi crollava all'apertura delle porte? ¹⁰

Nebbie del passato è il titolo italiano di *Portrait from Life* (1948) di Terence Fisher con Mai Zetterling, titolo che efficacemente allude sia alla perdita della memoria sia all'offuscamento dei valori morali e umanitari, per un film che rievoca le drammatiche vicende della seconda guerra mondiale e dello sterminio degli Ebrei.

Arrivato al cinema dai campi di battaglia dove, come ho già ricordato, era prodotto con particolari dispositivi (i nebbiogeni), l'effetto nebbia, ricompare in molti *war movies*. L'associazione di notte e nebbia sta alla base di varie esperienze di perdita di coordinate spaziali, di disorientamento in differenti «teatri di guerra». In *No Man's Land – Terra di nessuno* (*No Man's Land*, 2001) di Danis Tanovic, ambientato nella guerra serbo-bosniaca, la sequenza iniziale mostra come sia una cappa di

nebbia a determinare lo smarrimento di una pattuglia, con uno sviluppo dell'azione in termini grotteschi e surreali non meno che tragici. *Basic* (Id., 2003) di John McTiernan con John Travolta ripropone la struttura a flash-back menzogneri di *Rashomon* (Id., 1950) di Kurosawa, grazie ai quali l'esperienza bellica risulta avvolta in una nebbia che la rende indecifrabile e contraddittoria. *Una lunga domenica di passioni* (*Un long dimanche de fiançailles*, 2004) di Jean-Pierre Jeunet, un film sulla prima guerra mondiale, già nella sequenza dei titoli di testa stabilisce un legame tra l'effetto ottico dell'apertura a iride, la nebbia che grava sulle trincee e la forma della spirale. Questi elementi atmosferico-ambientali hanno pur sempre qualche relazione metaforica con il tema dell'impenetrabilità delle strategie militari non meno che con quello dell'assurdità della guerra. Non è certo un caso che un eccellente documentario di Errol Morris su Robert McNamara si intitolò appunto *The Fog of War. La guerra secondo Robert McNamara* (*The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*, 2003).

¹ È questo il sottotitolo dell'edizione italiana del film.
² *Eine Stadt sucht einen Mörder*: è questo il sottotitolo di *M* il film di Fritz Lang cui Woody Allen rende omaggio.
³ François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche, Parma 1985, p. 112 (ed. originale Ramsay, Parigi 1985).
⁴ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano 1986, vol II, p. 122 (ed. originale Laffont, Paris 1969).
⁵ Christian Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980, p. 255 (ed. originale UGdE, Paris 1977).
⁶ Ingmar Bergman, *Sei film*, Einaudi, Torino 1961, cit. p. 269.
⁷ *Ibid.*, p. 270.
⁸ Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubilibrì 1984, pp. 122-123 (ed. originale Minuit, Paris 1983).
⁹ Cfr. Sylvie Lindeperg, «*Nuit et Brouillard*», *Un film dans l'histoire*, Odile Jacob, Paris 2007, p. 75.
¹⁰ La citazione è tratta dal testo di Jean Cayrol che fa da commento al film

Giochi di corpi e di vestiti Il motivo del camouflage nel *Macbeth* di Shakespeare

Paola Colaiacomo

Macbeth / Liebig

Una figurina Liebig del 1910 mostra le truppe di Malcolm mentre si avviano ad espugnare il castello di Dunsinane, ultima roccaforte dell'usurpatore Macbeth, assassino del re legittimo Duncan e sanguinario eliminatore di quanti ostacolano, o egli crede che ostacolino, il suo potere: "mi sono spinto così al largo nel sangue che, anche se non guadassi più oltre, il tornare indietro sarebbe tanto tedioso quanto l'arrivare dall'altra parte".¹ La storia dell'ascesa e caduta del tiranno scozzese, che nel 1606 Shakespeare raccolse dalle medievali *Chronicles* di Holinshed concentrandone lo sviluppo nell'arco di poche settimane, mentre si sa che il vero Macbeth regnò molti anni e non tutti da tiranno, è mito popolare ancora prima di raggiungere lo stadio della figurina Liebig, incentivo di fidelizzazione al consumo del famoso estratto di carne. Dopo Shakespeare, la vicenda di Macbeth era passata per gli "emendamenti" operistici di D'Avenant, preteso figlio illegittimo del drammaturgo di Stratford, per l'intrapresa e subito abbandonata riscrittura miltoniana, per la critica di Samuel Johnson, il quale ne aveva fatto il punto d'attacco per la revisione in senso anticlassicista delle censure voltairiane alla "barbarica" infrazione delle unità classiche da parte dell'inglese – ma a sua volta Voltaire aveva utilizzato alcune scene del *Macbeth* per il suo *Mahomet* –, e soprattutto per la riscrittura musicale di Giuseppe Verdi. A quest'ultima è probabilmente da ascriverne la memoria nella scenetta Liebig, vista la popolarità dell'opera lirica in epoca pre-cinematografica. Create nell'ultimo quarto dell'Ottocento e offerte in raffinate stampe a colori fino

alla prima guerra mondiale e oltre – ma la loro pubblicazione è recentemente ripresa – le figurine Liebig coprono con le loro circa duemila serie praticamente ogni aspetto della vita contemporanea: arti e mestieri, svago, cultura, famiglia, spettacolo. Il tutto a uso e consumo di un pubblico metropolitano che vi ritrovava, concentrata e idealizzata, ogni propria esperienza, situazione o aspirazione. Si comprende che venissero raccolte, collezionate, scambiate, infine incollate negli appositi album, ciascuna al proprio posto. Riguardarle era ripercorrere i miti fondatori del presente in pillole di cinematografo. Possedendo le istantanee su quei miti, si entrava in essi, se ne faceva parte. Niente di strano che oggi quegli album abbiano raggiunto il mercato antiquario.

Nella figurina dedicata al *Macbeth* si vedono le truppe di Malcolm, figlio e presuntivo erede del re assassinato, marciare nelle loro medievali armature, lance e scuri in pugno, alla volta del castello che il tiranno si è fatto costruire alto sulla collina, così che la vista potesse spaziare libera all'intorno per un raggio di tre miglia (V, 5, 37), secondo la precisazione logistica che Shakespeare riprese dalla *Rerum Scotticarum Historia* (1582) dell'umanista George Buchanan. Ciascun soldato tiene dritto davanti a sé, come fosse un cero o un'offerta votiva, un araldico alberello che lo scherma alla vista del nemico. Dal posto di guardia sugli spalti sembra di veder avanzare la foresta di Birnam: un prodigio che il messo non sa nemmeno come incominciare a riferire (V, 5, 30-32). A Macbeth, invece, le parole apparentemente senza senso del messo squarciano un velo. "Macbeth non sarà

mai sconfitto finché la grande foresta di Birnam non gli muoverà contro sull'alta collina di Dunsinane" (IV, 1, 92-4): lì per lì il detto delle potenze soprannaturali gli era suonato come garanzia totale di invincibilità, ma ora che la foresta sta fisicamente avanzando verso il castello gli si rivelano in tutta la loro "ambiguità diabolica" (V, 5, 43). Comprende che l'ora della fine è scoccata, e tuttavia non cerca di mettersi in salvo fuggendo. Si arma di tutto punto e scende in campo. "Stanco del sole" (V, 5, 49), Macbeth ridiventa l'eroe guerriero che era all'inizio. Per qualche istante è un uomo libero, incurante dei presagi e padrone del proprio destino. Di lì a poco la sua testa mozza ricomparirà sulla lancia del vendicatore Macduff.

È notevole che di tutte le situazioni memorabili, emblematiche e spontaneamente icastiche, fornite da questa tragedia – il delirio della lady sonnambula, l'allucinazione del pugnale, le sibilline frasi delle streghe – sia stata proprio l'insignificante marcetta dei soldati in camouflage arboreo a colpire la fantasia dell'illustratore Liebig. Ma quella scena doveva stargli a cuore, tanto che nel disegnarla tradisce un'intenzione precisa: rigira la prospettiva dal basso verso l'alto, mettendo i soldati in primo piano e il castello sullo sfondo. Così non è più l'assedio Macbeth a osservare l'avanzata della foresta, bensì l'ipotetico spettatore che, seduto in platea, gode della visione d'insieme: con Liebig siamo idealmente a teatro, forse addirittura al teatro d'opera. Per contro, nessun riferimento è dato scorgere al folklorico tartan, diffuso nell'antichità dal Caucaso fino alle regioni celtiche e usato dagli scozzesi proprio in funzione di camouflage, come

1

La scena del camouflage
Figurina Liebig, Macbeth, 5

Pagine successive:
2 - 3 - 4 - 5 - 6

Figurine Liebig dedicate al Macbeth



nota lo stesso Buchanan.² Nemmeno Shakespeare del resto fa gran caso del tartan: "È un mio compatriota; eppure non lo riconosco" (IV, 3, 160), dice a un certo punto Malcolm scorgendo a distanza la figura del collaborazionista Rosse: forse è da cogliere in queste parole un'allusione al costume nazionale scozzese? Sarebbe solo un'illazione, e la nota avverte che bisogna attendere le illustrazioni tardo-settecentesche perché il tartan faccia la sua comparsa in relazione alla tragedia.³

Ma con il *Macbeth* di Liebig si era nel 1910. L'Europa era percorsa da venti di guerra: armi da fuoco perfezionate rispetto al passato divenivano capaci di una più lunga gittata, che rendeva possibile lo scontro a distanza e più che mai utili, negli appostamenti, nuovi sofisticati equipaggiamenti mimetici. Antico quanto la guerra e la caccia, il camouflage rimanda a stadi evolutivi dell'umanità nei quali l'interazione con il comportamento animale era un dato di necessità, legato alla sopravvivenza fisica. Dalla caccia la tecnica era passata alla guerra rimanendo all'incirca quella primitiva fino all'era del moschetto, nella quale ancora si combatteva poco meno che corpo a corpo, finché con le nuove armi la possibilità dello scontro indiretto e a distanza non aprì ai grandi movimenti di truppe. Sempre più gli eserciti adottarono, per le loro uniformi, materiali che in lontananza facessero tutt'uno con il terreno, fondendosi in esso. All'inizio del XX secolo i soldati britannici avevano definitivamente abbandonato le uniformi sgargianti in favore del mimetico khaki – che tanto successo avrebbe avuto anche nell'abbigliamento civile – la cui tinta melmacea era stata origi-

nariamente ricavata proprio dal fango e sperimentata per la prima volta in India a metà Ottocento.⁴ Non è improbabile che sia stata l'attenzione della contemporanea scienza bellica alle tecniche di mimetismo ambientale a fermare l'attenzione dell'illustratore proprio su quel momento del play. Fu così che il *Macbeth* di Shakespeare coincide, per le mille massaie che insaporivano i loro piatti con l'estratto Liebig, con la scena del camouflage, abbastanza secondaria nell'economia complessiva dell'opera.

Bolle di vapore

Ma lo è poi davvero, così secondaria? Certamente sì, se guardiamo all'azione nel suo complesso e non al suo precipitoso scioglimento. In questa che è probabilmente la più domestica e borghese delle tragedie shakespeareane, Macbeth e lady sono una coppia di sposi innamorati che fanno "tutto per amore".⁵ In nome del potere che l'uno sa di poter donare all'altra compiono assassini, ordiscono tradimenti, e l'azione tragica trova in quest'avanzata nel sangue la sua "unità". Tuttavia secondario il trucco del camouflage certamente non è se guardiamo all'aspetto metafisico della vicenda, al suo porre un'interrogazione assoluta e senza risposta sulle ragioni del male nel mondo. A questo livello la tanto discussa presenza delle streghe e delle loro dopo tutto puerili trame diventa fondamentale. A quegli esseri maligni – non esseri propriamente ma ectoplasmi diabolici – è affidata un'azione in controcanto perfettamente integrata con quella principale.

"Dall'angolo della luna pende una profonda goccia di vapore; io la intercetterò prima che cada a terra: e quella, distil-

lata da arti magiche, susciterà spiriti artificiali capaci, per forza d'illusione, di trascinare Macbeth nella rovina" (III, 5, 23-9). Queste parole di Ecate danno il via a una sequenza di trucchi scenici di grande effetto. Appare un bambino insanguinato che pronuncia la prima delle due false promesse: "nessun nato di donna farà del male a Macbeth" (IV, 1, 80-1). Lo segue il secondo bambino, con in capo una corona e in mano il talismano arboreo (IV, 1, 86-8). Entrambi sono bolle di vapore lunare distillate in forma umana: "La terra produce bolle, proprio come l'acqua", aveva avvertito Banquo fin dall'inizio (1, 3, 79). Le distillazioni maligne delle streghe, esseri ter-ragni, traggono dall'umida bolla appesa ai bordi della luna le apparizioni che ingannano Macbeth. Del tutto funzionale all'unità d'azione, la macchina delle meraviglie traduce il coté metafisico della vicenda in effettacci da baraccone. Per il piacere dello spettatore.

Significato

La tragedia precipita verso lo scioglimento subito dopo l'annuncio della morte della regina (V, 5, 16), quando Macbeth erompe nel suo delirante sproloquio: sarebbe dovuta morire prima o poi, la vita è un'ombra che cammina, la recita di un'ora, il racconto di un idiota che non significa nulla. "Signifying nothing" (V, 5, 28). Su queste parole sopravviene il messaggero a dire che la foresta di Birnam si è incamminata alla volta del castello. La scoperta del "non-significato" della vita precede solo di un attimo, per Macbeth, la chiarificazione dell'inganno in cui è caduto. Il ritmo serrato dell'azione porta due falsità a ruotare l'una sull'altra così che il motivo

del camouflage penetri il testo in profondità, a livello verbale prima ancora che spettacolare. A teatro, una scena di massa come quella della foresta che cammina è sempre giocabile, a seconda delle scelte registiche, con maggiore o minore enfasi. Sul palcoscenico shakespeareano poi, non avrebbe potuto che essere minimizzata: motivo di più perché il testo difenda la propria invenzione drammaturgica iscrivendola a più riprese, e da diverse angolature, dentro di sé. Le falsità, ho detto, sono due. Comincio dalla più remota che, come è ovvio, consiste nelle profezie stesse: una foresta che cammina, un bambino (che si rivelerà poi essere Macduff) strappato dalle viscere materne invece che partorito naturalmente: eventi del tutto spiegabili alla luce dei fatti che ora, con pericolosa abiura dalla ragione, “vengono scambiati per prodigi”.⁸ È pura ubris quella che conduce Macbeth, intossicato dalle sibiline rassicurazioni delle streghe, a far trucidare moglie e figli di Macduff: un atto di crudeltà gratuita, che lo perderà definitivamente.

Ma ancora più interessante è la falsità più immediata, giocata sull'ambiguità del verbo “significare” così come risuona dal palcoscenico. Se a questo punto Macbeth dicesse che la vita, al pari del racconto dell'idiota, è una sequenza mal congegnata di eventi privi di significato, si starebbe rifugiando dietro la più ipocrita delle autogiustificazioni. La sua irresistibile ascesa sarebbe ora rivisitata dal piagnisteo di una donnetta pentita del proprio passato. L'erotismo del sangue, la passione del regno, la competitività istrionica del “what man dare, I dare” (III, 4, 98), il coraggio del combattere finché la carne non sia “strappata dalle ossa” (V, 3, 32) sarebbero solo “urla e furore” (V, 5, 27). Ne uscirebbe rinnegata l'azione della tragedia. La sua trama stessa ne sarebbe disfatta. Non basta: saremmo anche sbalzati agli antipodi dall'episteme dell'età, che *elogia* la follia. La teme forse, ma non la esautora. Tant'è vero che la maschera del “pazzo” è una costante del teatro shakespeareano. Al *fool* – tecnicamente un “idiota” del linguaggio, per il quale le parole non *significano* ma *sono* le cose⁹ – è concesso il privilegio di uno sguardo più profondo sulla realtà. Eroi tragici come Lear o Amleto indossano la maschera del *fool* nei loro momenti più alti.⁸ L'immagine della *Narenschiff* vagante sui mari col suo carico di follia messo al bando dalla cristianità osservante delle leggi appartiene in tutto e per tutto al

Medioevo. Ma il XVII secolo drammaticizza semmai l'uscita dal Medioevo. E lo fa ponendo un'interrogazione radicale su natura e funzione del linguaggio: gli esseri umani ne sono i produttori o semplicemente gli esegeti? È questo il dilemma, sul quale si affaticherà tutto il secolo successivo. “Quando il locutore era sicuro (“Dio parla nel mondo”), l'attenzione si svolgeva verso la decifrazione dei suoi enunciati: i “misteri” dell'universo. [...] La scomparsa del locutore Primo crea il problema della comunicazione, ovvero di un linguaggio da *costruire*, e non solo da *intendere*”.⁹ In un'età così profondamente attraversata dal problema della comunicazione, e in questo profondamente teatrale, quale è quella shakespeareana e barocca “significare” è parola altamente sensibile, impossibile da usare in maniera neutra.

Più motivi dunque, e di vario ordine, inducono a non credere che Macbeth stia parlando di una generica “insignificanza” della vita. Fra l'altro egli non possiede alcun termine di paragone sul quale misurare questa insignificanza: solo una vita vissuta religiosamente postula un “significato” al di fuori di se stessa, con il quale confrontarsi. Macbeth non è certo vissuto religiosamente, né sembra sul punto di cominciare a farlo in extremis. Il motivo del *de contemptu mundi* gli è estraneo così nel momento dell'ascesa come in quello della caduta. Di che cosa allora sta parlando? Cerchiamo la risposta sul palcoscenico.

Intervallo

A differenza di Amleto, che balza gioioso sull'intervallo – “The interim is mine”¹⁰ – tra il tiro mancino giocato a Rosencrantz e Guildenstern e la notizia che presto ne arriverà a corte per portare infine a termine la sua azione contro Claudio; a differenza anche del troppo analitico Bruto, che tiene in conto di “fantasma o brutto sogno”¹¹ l'intervallo tra l'azione terribile e il primo impulso a commetterla, e così classificandolo ne allontana da sé i terrori, Macbeth dall'intervallo tra il desiderio e l'atto è insieme intimidito e affascinato. Non sa né tuffarsi dentro come Amleto, né liberarsene come Bruto. Troppo rapido nel cancellarlo – “Vado, ed è fatto” (II, 1, 62) – ne ingigantisce la portata contemplandolo da lontano, filosofeggiandovi sopra: “Se fosse fatto, una volta fatto, allora sarebbe bene che fosse fatto rapidamente” (I, 7, 1-2). Se l'atto potesse davvero essere definitivo e finale, se intrappolasse dentro di sé le proprie conseguenze,

allora non ci sarebbe da preoccuparsi che possa tornare a tormentare chi l'ha commesso (I, 7, 3-10). Ma questo taglio finale Macbeth non sa darlo. Nessuna delle sue azioni è *decisiva*.

La sua costituzione immaginativa lo porta a identificarsi con il fantasma: l'assassinio ancora non commesso, anzi nemmeno progettato ma appena appena fantastico – “but fantastical” (I, 3, 139) – basta a trattenerlo, dostojevskianamente, sul terreno vago in cui l'essere e il non essere si confondono, dove “nulla è se non ciò che non è” (I, 3, 142). È la condizione sperimentata dal pubblico durante la rappresentazione teatrale, o nelle sue immediate propaggini. Non è raro infatti il caso in cui l'illusione invada il tempo dell'intervallo, che appartiene e non appartiene alla rappresentazione. Tecnicamente lo spettatore è libero dalla “sospensione dell'incredulità” e tuttavia non completamente sottratto ad essa, quasi si trovasse preso in due vite contemporaneamente. Proprio come Macbeth, che soggettivamente subisce l'“intervallo” tra il desiderio e l'atto come una potenza psichica schiacciante, ma in quanto eroe titolare dell'azione tragica è tutto disegnato entro l'intervallo insopprimibile tra la mano che agisce e il cuore che desidera: “da questo istante i primi nati del cuore saranno i primi nati della mano” (IV, 1, 146-8). L'“Interim” coincide con il tempo di decantazione delle parole delle streghe, ne “pesa” (I, 3, 155) gli auspicci. Il suo tempo è dunque quello stesso dell'azione tragica, e questa sua alta funzione drammaturgica l'Infolio la segnala mediante l'uso, eccezionale, della maiuscola.

Il non poter cogliere “il futuro nell'istante” (I, 5, 58), il non poter essere uguale nell'atto, nel valore e nel desiderio (I, 7, 40-1), l'ascoltare sempre altre voci che non quelle del momento - voci di esseri “imperfettamente parlanti” (I, 3, 70), situati fuori del qui e ora del tempo e dello spazio, quando non addirittura voci di cose o di fantastici ricordi – consegna Macbeth allo spazio illusionistico della scena teatrale, e in certo modo ve lo costringe. Egli diventa così quasi un raddoppiamento della scena stessa: il suo è un palcoscenico della mente, sul quale egli si muove come chi è imprigionato, confinato, importunato da “dubbi e paure” (III, 4, 23-4). Nemmeno l'eliminazione fisica del rivale basta a rassicurarlo. L'assassinio di Banquo non è stato suggellato da quello del figlio e, vivo Fleance, Banquo potrebbe tornare a farsi sentire. L'intervallo tra

l'atto e la sua conseguenza resta paurosamente spalancato. Macbeth non sarà mai “perfetto, integro come il marmo, solido come la roccia, vasto e onnipresente come l'aria che ci circonda” (III, 4, 20-22). Colpisce che tale stato di “perfezione”, si configuri alla sua immaginazione accesa come un passaggio verso l'inorganico e l'extrasenziente. Che il sollievo di una fine certa egli lo collochi su un livello creazionale comunque estraneo all'umano.

Ma la certezza della fine non è del presente. Un tempo bastava spargere il sangue dell'avversario, fargli schizzare le cervella fuori dal cranio, per essere sicuri di essersene liberati definitivamente: nel mondo nuovo, sempre sospeso tra due atti di violenza, che Macbeth inaugura, c'è sempre il rischio che il morto sollevi il capo incoronato di ferite e torni a colpire (III, 4, 74-81). Come in un film dell'orrore. Come nella pièce beckettiana, dove il sipario cala su un Godot che non arriva e un'attesa che non finisce. Ma già nella tragedia shakespeareana l'intervallo fra il desiderio e la fruizione, allargandosi a dismisura, aveva invaso i territori della vita e della morte. Lì aveva magnificamente “confusi” (II, 3, 67).

Persa la sua fissa dimora la morte è nomade, letteralmente homeless. Regina dell'intervallo, parassita la vita in ogni suo momento. Nella nuova antropologia disegnata da Macbeth, la vita è “più morta che viva”.¹²

Vestiti

Nel *Dialogo della Moda e della Morte* di Giacomo Leopardi è Moda a prevalere su Morte. Questa *operetta morale* composta in un acervo 1824 è per la modernità un testo canonico: forse il primo in epoca post-rivoluzionaria a legare la domanda sull'essere e l'apparire - gemella di quella sul “significato” della vita - al tema Moda. Sull'antico dilemma opera un taglio gordiano, che lo sgonfia del suo turgore metafisico. In quanto pura tensione desiderante, sempre mutevole riguardo al proprio oggetto, la moda è figura estrema dell'intervallo tra il desiderio e l'atto. A lei si deve nel *Dialogo* l'introduzione di Caducità quale valore etico ed estetico, che subentra al Bello classico. Tra i lasciti della Rivoluzione francese vi è la fascinazione estetica per il caduco e il morituro, in tutte le declinazioni: dalla voluttà del sangue all'amore per il démodé, che dello spirito della moda è la quintessenza. In apertura di *Il pittore della vita moderna* troviamo il

narratore-osservatore facente funzione di doppio di Baudelaire intento a sfogliare alcune riviste di moda leggermente *surannées*, dalle quali ha imparato – siamo ormai nel 1863 - a distillare i piaceri della vita metropolitana.

L'atto dell'“indossare” innerva la lingua del Macbeth al livello metaforico, secondo una forma d'attenzione genericamente riconducibile alla sensibilità dell'epoca elisabettiana per il significato sociale e culturale delle pratiche vestimentarie. Elisabetta I promulgò numerose quanto disattese leggi suntuarie, che graduavano su base di classe l'uso di fogge, colori, tessuti più o meno preziosi. Pensate in difesa dell'ordine aristocratico in una fase storica di vigorosa ascesa della borghesia, queste leggi erano ispirate dal timore che l'abito, “facendo il monaco”, potesse minacciare l'ordine stabilito confondendo ruoli e prerogative. D'altra parte quell'età intensamente teatrale espose senza censurare tutte le classi sociali al gioco scenico dei travestimenti e delle false apparenze. E qui l'abito era protagonista indiscusso. I nobili usavano donare i propri vestiti smessi alle compagnie da loro patrocinate sicché non era raro il caso in cui l'aristocratico presente tra il pubblico rivedeva sul palcoscenico i panni da lui, o da lei, indossati sino a pochi giorni prima. L'innata teatralità e la potenziale riproducibilità della vita di corte si manifestavano così ai suoi occhi apertamente e, immaginiamo, senza produrre qualche turbamento.¹³ Dal loro canto il commerciante arricchito, il capitano di lungo corso di ritorno dalle Indie col suo carico di tesori, avevano un'occasione privilegiata per aggiornarsi sulle mode del vestire vigenti a corte, curiosità non facile da soddisfare in assenza di televisione e riviste di gossip.

Tra teatro e mondo esterno il costume di scena viene dunque a costituire un link morale oltre che materiale. Attinente cioè ai *mores* dell'età. Nella sua seconda vita come costume, l'abito di corte entra a far parte “di una più generale circolazione degli indumenti”,¹⁴ nella quale i teatri agiscono da “motori della moda”.¹⁵ Incentivano e controllano il culto rinascimentale dell'autoimmagine, nel suo specificarsi come tensione sartoriale rivolta all'esibizione di un decoro fisico ritenuto garanzia di superiorità morale. Sulla scena l'abito gode di una doppia capacità di presenza: è, come nel mondo esterno, simbolo di status, ma è anche una entità metafisica in grado di costruire all'attore un

“corpo eroico”, desiderabile e imitabile. Occasionalmente rafforza questo suo ruolo duplicandosi come abito “scritto”,¹⁶ lavorato a varie intensità dal testo che poeticamente lo ostende. La rete di posizioni testuali nella quale la drammaturgia shakespeareana inserisce l'oggetto abito è molto complessa ed estesa, giungendo fino ad assegnargli una piccola azione separata che dialoga con quella maggiore. Ne deriva allora una sorta di “teatro nel teatro” agito dal corpo attoriale: un corpo “rivestito”¹⁷ che, come nella ritrattistica, parla “attraverso il vestito”,¹⁸ ma ha anche il potere, nei casi in cui il testo glielo concede, di far vivere l'abito nel linguaggio, così al livello metaforico come a quello dell'intreccio.¹⁹ E questo il ritratto non lo può fare.

Esiste tuttavia una specificità nel modo in cui le immagini legate all'atto dell'“indossare”, a somiglianza di un tema musicale, percorrono la lingua del Macbeth, legandosi alla tessitura profonda dell'azione tragica. A un primo livello sembra che la lingua voglia avvalersi della consunta metafora secondo la quale onori e cariche istituzionali altro non sono che vestiti poggiati su un corpo-gruccia. Passa allora il messaggio convenzionale: il potere mondano è un gioco di marionette. Si tratta di un'equivalenza di matrice penitenziale, istituita a spese di un quotidiano nel quale la metafora “morta” è vista ogni giorno materializzarsi in uniformi militari, abiti ecclesiastici, capi d'abbigliamento e accessori dal simbolismo ben codificato. Entro questo perimetro metaforico immediato si colloca la domanda posta inizialmente da Macbeth ai due ufficiali di rango inferiore: “perché mi rivestite di paramenti presi a prestito?” (I, 3, 108-9). Ma il fantoccio convenzionale si sfugge, poche righe sotto, con l'aggiunta di un tratto inedito: “I nuovi onori caduti su di lui, come abiti non portati, non aderiscono al loro stampo se non con l'aiuto dell'uso” (I, 3, 145-7). L'immagine sartoriale di Banquo fotografa il turbamento di Macbeth dinanzi al primo, promettente realizzarsi delle profezie. Contestualmente lascia emergere una diversa visione dell'indumento: non più paramento codificato secondo l'immemoriale liturgia del potere, ma soggetto attivo di una parabola vitale sempre in fieri. Il corpo è “stampo” dell'abito, tuttavia l'operazione di stampigliatura non è né automatica né immediata, se per farla riuscire è richiesta l'intermediazione dell'“uso”. L'interazione è quindi



reciproca: tra corpo e abito non si dà una prima e un dopo. L'uno non esiste senza l'altro e per entrambi potenza maieutica è l'uso. Non siamo più fermi alla doppia coppia di corrispondenze - corpo-gruccia / abito-paramento - di ascendenza religiosa. A scompaginare la relazione si è intromesso l'uso, elemento interpretativo in grado di eliminare qualsiasi certezza aprioristica. Dopo tutto "portare" un abito è interpretarlo, e ciò che Banquo constata è che Macbeth non sa *abitare* i propri abiti. Non sa interpretarli. Né il corpo regale possiede la forza di conformare a sé l'abito, né l'abito quella di stampigliare la propria immagine sulla forma corporea. abbarbicandosi ad essa a costo di "fenderla", come sembra insinuare il *cleave not* di I, 3, 147. Abito e corpo – corpo e regalità – restano dunque separati da un intervallo: uno spazio in sé minuscolo, che immaginativamente assume le dimensioni gigantesche di una terra incognita: "ora sente il suo titolo pendergli addosso, come il mantello di un gigante sul nano che l'ha rubato" (V, 2, 20-2). Il fallimento oggettuale ottunde a Macbeth il sentimento stesso della vita, scatenandone la latente propensione nichilistica. Il progettato delitto gli appare allora, contemporaneamente, incombente come una sentenza di morte, e insignificante come la gualcitura di un abito: "ho comprato opinioni d'oro da ogni sorta di persone, che vorrebbero essere indossate ora, in tutta la loro fresca lucentezza, e non così presto messe da parte" (I, 7, 32-5). Quando i segnali di status "non aderiscono" ogni senso della proporzione è perso. Tutti i codici vacillano. Scacciato dall'universo rassicurante del simbolo, il tiranno è

sbalzato in quello pauroso dell'allegoria. Chi meglio del sovrano assoluto potrebbe rendere immediatamente inequivoco – "parlante" - il segno che lo manifesta? Ma Macbeth non è un sovrano legittimo, un unto del Signore. Non possiede i poteri taumaturgici del re inglese, Edoardo il Confessore, presso il quale si sono rifugiati gli esuli di Scozia in fuga dall'eccidio. Edoardo guarisce con l'imposizione delle mani: il suo corpo è *immediatamente* il suo potere. La regalità gli aderisce come una seconda pelle, e sarebbe insensato volerla "significare" oltre. Macbeth invece è caduto nel mondo del significato, un mondo già illuminista, che tra il detto e il fatto pone la distanza dell'interpretazione. D'altro canto egli non ha ancora imparato a controllare quella distanza. Resta perciò sospeso nel mezzo, accerchiato. Di qui la precipitazione con la quale, una volta cadute le profezie, pronuncia sulla vita il suo verdetto di "insignificanza". Sarà Robinson, un secolo dopo, il pioniere dell'interpretazione. Attraverso centinaia di pagine memorative, il naufrago filerà le proprie esperienze. Attribuirà loro senso e significato e, da buon colonizzatore, spaccherà quel significato come "verità di fatto". Come la "storia privata" di un "uomo privato".

Camouflage

Macbeth insegue invece il miraggio di un mondo non bisognoso di interpretazione, mondo che lui stesso ha distrutto quando ha assassinato il re legittimo e ne ha preso il posto. L'azione omicida non lo ha però liberato del tutto da quel mondo antico: lo conferma il suo errore, che consiste in fondo nell'aver preteso che il detto delle streghe potesse avvolgere il

suo vissuto come una guaina. Che le loro parole, taumaturgiche come il corpo del sovrano, fossero miracolosamente coincidenti con gli eventi che le avrebbero inverte. Immuni dall'atto interpretativo, come le parole del mondo antico. "Cosa fate?", aveva chiesto alle Sorelle Fatali all'inizio della seduta occulta. E quelle, di rimando, gli lanciano un segnale che lui non raccoglie: "La nostra è un'azione che non ha nome" (IV, 1, 49). Esperte della parola diabolica, che per vocazione etimologica divide il senso dal significato, le streghe giocano spregiudicatamente tra il mimetico e il semiotico. Consapevoli che non tutto si può dire, che non tutto ha un nome, accentuano fino al paradosso il tratto "scritturale"²⁰ del responso, sicure che Macbeth, nella sua ubris anti-interpretativa, cadrà nel tranello che loro gli stanno tendendo. Gli offrono come tutta garanzia l'escata di un evento – la foresta che si muove – assurdo secondo il senso letterale delle parole, ma tutt'altro che tale sul piano dell'effettiva esperienza bellica, dove il camouflage è espediente comune. Per colmo d'ironia, dietro il camouflage verbale operato dalle potenze infernali si nasconde l'effettivo ricorso al camouflage strategico. La guerra, si direbbe, libera le parole da ogni frangia di soprannaturale. In quanto esseri diabolici, le streghe sono maestre d'inganni. È facile per loro colpire Macbeth nel suo punto debole: l'ultima cosa che gli si può chiedere è di stare al gioco tra significante e significato, ma loro proprio questo gli chiedono. E la sua risposta è quella di chi pretende, per ubris, che il piano della nomenclatura possa esaurire l'esperienza e la lingua essere pura semiosi: un sistema convenuto di segni svincolati dal confronto

con il vissuto. Ma la vita non parla per segni da leggersi anticipatamente, come istruzioni per l'uso. È troppo viva, troppo "umana" (I, 5, 16-17), per una simile resa. E anche la lingua lo è. L'illusione della totale semiosi, infatti, è opposta e corrispondente a quella della pura mimesi, di nient'altro produttiva che di balbettio onomatopeico, infantile. Entrambe sono letali. Nel presumere che l'esperienza futura combaci senza residui con le parole delle streghe, Macbeth non si incammina soltanto sulla strada della morte del linguaggio, ma della morte in assoluto: dopo tutto la formula del "non nato di donna" contiene già un'indicazione di non-vita. Ma questo salto interpretativo egli non lo compie. Resta impigliato nel camouflage della falsa parola. Di una parola solo semiotica e mai mimetica. O, indifferentemente, solo mimetica e mai semiotica.²¹ Sta perciò in sofferenza, come un prigioniero, nel cerchio di fuoco che lo stringe. È quello il suo spazio. Dopo che tutte le profezie si sono rivelate bugiarde ancora si fa scudo del lillipuziano intervallo, che gli riesce di istituire, tra corpo e armatura: "getto lo scudo di guerra dinanzi al mio corpo: avanti Macduff, colpisci; e sia dannato chi per primo dice, 'Basta!'" (V, 8, 32-4). Lo scudo non sta sul corpo ma "dinanzi" ad esso. Nel mezzo, lo spazio non lavorato dall'"uso" che egli non sa abitare, e che ora assume in proprio, sperando che lo conduca in braccio alla morte antica, definitiva e istantanea. Una morte così lui stesso l'aveva inflitta al traditore Macdonwald quando l'aveva "scucito dall'ombelico alle mascelle" (I, 2, 22). Ma a quel tempo egli era ancora un leale servitore del re legittimo, e il mondo aveva ancora la forma antica.

Non c'era bisogno di cercare un "significato" alla vita oltre la vita stessa. Per il traditore come per il vendicatore – in questo uguali – il corpo era la perfetta veste dell'anima: "scucirlo" era consegnarlo a una morte definitiva e finale. Senza strascico di fantasmi o allucinazioni. Mentre a lui, Macbeth, non resta che l'allucinazione di quell'antica unità. Scivola perciò nel vagheggiamento non della morte, ma dei suoi infiniti riflessi. Ad attrarlo sono l'impossibile durezza del marmo e della roccia, o le tante forme di vita animale che assediano il suo cervello: rospi, serpenti, babbuini, leoni, tigri, agnelli, corvi, scorpioni, avvoltoi. E, più potente di tutti gli altri, il miraggio di una parola sibilina, completamente sbilanciata dalla parte della lettera, priva di sostrato vitale. Una parola che dice "foresta", mentre è solo di qualche ramoscello che sta parlando. Come ben ci mostra la figurina Liebig.

¹² Giacomo Leopardi, *Dialogo della Moda e della Morte*, in Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di R. Darniani e M.A. Rigoni, 2 voll. Milano: Mondadori 1988, vol. II, p. 27.

¹³ È illuminante al riguardo il saggio di Roland Barthes "The Diseases of Costume", scritto nel 1955. Lo si può leggere in ID., *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press 1972, pp. 41-50.

¹⁴ Peter Stallybrass e Ann Rosalind Jones, *Renaissance Clothing and the materials of memory*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2000, p. 177.

¹⁵ Ibid., p. 187.

¹⁶ Mi rifaccio al concetto barthesiano di "indumento scritto", Roland Barthes, *Sistema della moda*. Torino: Einaudi 1970 e sgg. (*Système de la Mode*. Paris 1967).

¹⁷ Patrizia Calefato, *The Clothed Body*. Oxford: Berg 2004.

¹⁸ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*. (1975). University of California Press: Berkeley Los Angeles London 1993 e sgg.

¹⁹ È il caso del *Cymbeline*. Rimando qui al mio "Other from the Body: Sartorial Metaphor in Shakespeare's *Cymbeline*", in Maria Del Sapia Gerbero, ed., *Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome*. Farnham, Burlington: Ashgate 2009, pp. 61-74.

²⁰ de Certeau, cit., p. 198.

²¹ Walter Benjamin, "Sulla facoltà mimetica", in *Angelus Novus*. Torino: Einaudi 1962, pp. 68-71

¹ Kenneth Muir, ed., *Macbeth*, III, 4, 135-7. The Arden Shakespeare. London: Methuen 1966. Cito sempre da questa edizione e le traduzioni sono mie.

² Tim Newark, *Camouflage*. London: Thames & Hudson in association with the Imperial War Museum 2007, p. 40.

³ Muir, cit., pp. 135-6.

⁴ Newark, cit., pp. 45-6.

⁵ *All for Love; or, The World Well Lost* (1677) è il titolo della riscrittura, da parte di John Dryden, dell'*Antony and Cleopatra* shakespeariano in forma di "tragedia eroica".

⁶ "Signs are taken for wonders". T.S. Eliot, "Gerontion" (1920). In ID., *Collected Poems 1909-1935*. London: Faber & Faber 1951, p. 37.

⁷ Michel Foucault, *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli 1967 (*Les mots et les choses*. Paris 1966).

⁸ Mi piace qui ricordare il pionieristico studio di Vanna Gentili, *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*. Torino: Einaudi 1978.

⁹ Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro 2001, p. 202 (*L'invention du quotidien*. Paris 1990).

¹⁰ Harold Jenkins, ed., *Hamlet*, V, 2, 73. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen 1981.

¹¹ T.S. Dorsch, ed., *Julius Caesar*, II, 1, 65. The Arden Shakespeare. London: Methuen 1962.

Metamorfosi della maschera

Paola Araldi

La maschera, nelle modalità qui considerate, vorrebbe essere un'occasione per uno sguardo su temi e implicazioni che vanno oltre le evidenze di quella teatrale dietro alla quale l'attore annulla la propria individualità per evocarne un'altra epico ed eroica a cui presta la sua voce e la sua gestualità, trasformandole sulla scena in uno strumento catartico. Non rimanda all'alterità, ma ad una dimensione profonda dell'Essere dove la maschera, il cui nome latino "*persona*" sarà destinato a traslazioni semantiche fondamentali, mette a confronto l'umano con il divino, erebo e terrestrità, iniziazioni e trasformazioni dell'esistenza. Ogni volto custodisce in potenza una maschera: Atena, nello sforzo di suonare il flauto, deforma i suoi lineamenti in modo tale che, quando si specchia nelle acque, inorridita nel trovarsi il viso come un duplicato di quel volto gorgoneo, irto di serpenti che ha sull'egida, butta via lo strumento deturpatore della sua bellezza.

Ma il flauto, caduto nelle mani del satiro Marsia, quindi più adatto alla sua forma sgraziata, causerà la sua rovina perché in un accesso di *hybris*, l'improvvisato suonatore vorrà misurarsi con Apollo in una gara musicale finendo sconfitto e pure scorticato:

Racconta Erodoto che la sua pelle pare sia stata appesa in una grotta alle sorgenti del Meandro, maschera che riproduce all'infinito il grottesco della sua persona.

Agamennone da morto offre il viso per una maschera aurea che gli distende i lineamenti, tesi, nello scontro domestico-familiare con Clitennestra ed Egisto, fino a creare un'ansa nelle orecchie a sventola, maschera funeraria che

nella sua cavità ha raccolto l'eco di dolore del figlio Oreste rimbalzandolo e ritorcendolo contro di lui attraverso le Erinni, vendicatrici del matricidio.

Sugli spalti delle mura della città di Dite le furie invocano la *Gorgone* contro Dante: "*Vegna Medusa sì 'l farem di smalto*". E Virgilio, non fidandosi del pupillo gli copre ulteriormente gli occhi con le mani. Lo sguardo pietrificante della *Medusa* anguicrinata potrebbe per sempre interrompere quel viaggio di formazione nella tenebra, potrebbe pietrificare, rendere immutabile l'attitudine al peccato e irrigidire l'anabasi di Dante. Solo un messo celeste, novello Perseo all'incontrario, potrà aprirgli la porta della città infernale neutralizzando la minaccia.

Si pensi ora alla Gorgone, ridotta a volte ad un batocchio sulla porta delle vilule, sempre inquietante coi lineamenti enfiati e la capigliatura serpentiforme, limitata al suo aspetto apotropaico contro gli sgraditi ospiti sullo stesso piano semantico di un "*Cave canem*". Non rimanda più ad un male inesorabile che sfida e annienta l'uomo al di là di ogni categoria etico-punitiva e defraudata della sua essenza, si riduce ad un essere divino al servizio della proprietà a salvaguardia degli umani possessori.

La Gorgone viene così sottomessa a una pura funzionalità, in fondo non diversamente da quanto avviene nel mito dove, prima manipolata da Perseo per salvare la bella Andromeda, finisce, come s'è già accennato, mascherone sull'egida di Atena.

Ancora un'immagine dall'*Inferno*: quando giungerà il giorno del giudizio, tutte le anime convocate nella Valle di Giosafat si riappropriano del proprio

corpo nel bene e nel male. Vi arriveranno, racconta il cancelliere cesareo Pier delle Vigne, anche quelle dei suicidi che cercheranno di recuperare le loro spoglie, ma, dal momento che "*non è giusto aver ciò ch'om si toglie*", trascineranno i corpi come un inutile fardello fino alla selva, dove ciascuna anima dannata li appenderà, simulacri "*al prun de l'ombra sua molesta*", lasciandoli in balia delle Arpie. Nello scenario infernale reciteranno il ruolo di personaggi alla vana ricerca di un autore che ridia loro vita. Il caso li ha balestrati nella selva con la stessa indifferenza che nutre per i semi di verberna.

Maschere di dei

Nell'Attica, nel tempio dionisiaco d'Ikaron era stato rinvenuto uno strano idolo afallico che si presentava come un complesso di oggetti parziali, significativi di un culto dedicato al dio del vino: una maschera barbata sormontava una colonna, drappeggiata di veste e sopravveste e, incorporate, s'intrecciavano foglie d'edera che davano una vegetale vitalità all'insieme. Spesso poi, sempre nel tempio, accanto all'idolo vi era un altro Dioniso di statura umana con un "*kantáros*" in mano all'apice della sua splendida ebbrezza. A che cosa alludeva la maschera? Che cosa nascondevano i drappi? L'assenza del dio: assente perché in attesa di venire partorito da Zeus che ne ultimava nella coscia la gestazione o perché smembrato e divorato dai Titani ma in attesa di risorgere o perché distante in quanto nel suo nomadismo divino stava ad accordarsi per il soggiorno a Delfi con Apollo in partenza per il paese degli Iperborei. La sua maschera metteva in



comunicazione con l'Altrove, ma anche con gli spiriti dell'Oltretomba, con una nuova identità che prima o poi doveva venire alla luce grazie anche alle propiazioni dei riti iniziatici.

In occasione del suo compleanno, come appare nelle pitture dei vasi delle Lenee, alcune sacerdotesse attingono del vino a grandi brocche con ramaioli davanti a un idolo barbuto mentre fuori si inneggia al figlio di Semele. Sta per verificarsi l'epifania del dio che si manifesta erompendo dal suolo negli acini succosi della vite, dono per suoi devoti.

La maschera del dio barbuto che ha concesso questo dono, trova poi una corrispondenza in un altro oggetto parziale accompagnatore del dio, il fallo, anch'esso donatore di vita ed animatore delle processioni fallico-dionisiache. Il dionisismo è vita, ebbrezza, ma anche consapevolezza della caducità.

Lo si nota nei dipinti della Villa dei Misteri dove si rappresenta la pratica della *lecanomanzia*: un iniziando che si specchia in una coppa d'argento non vi scorge il proprio volto, ma una maschera che non gli appartiene, quella del Sileno, protesa da un personaggio alle sue spalle. La maschera quindi rimanda al futuro, ad una dimensione che trascende l'immediatezza. L'iniziando sta preparandosi ad un *thiasos* con altre donne dionisiache; per ciò negli affreschi si respira un'atmosfera sospesa tra moralità e trasgressione: la prima trova la sua personificazione nell'*Aidos*, il Pudore dalle ali nere come la notte che diventa strumento di punizione preventiva nella fustigazione rituale che si abbatte sulla novizia, la seconda trova le sue icone nel *thyrsos*, il bastone dionisiaco ornato con una pigna insieme ad edera e pampini e nel fallo riposto nella cista mistica svelata. Le Baccanti stanno per trasformarsi in Menadi scatenate, "scaravoltate a gambe all'aria" (Gadda) e cercano la loro ragione d'essere o di non essere in una *domina* assisa in trono che in un felice sincretismo compendia in sé le varie fasi della vita trascendendo la dimensione cronologica. La donna del trono è madre in quanto ha generato Dioniso, ma è anche Arianna, la sua sposa, fino a retrocedere nel tempo per farsi figlia iniziata ai misteri. Diventare adulti nel segno di Dioniso, questo forse suggerisce la maschera del Sileno, riflessa nella coppa, significa vivere in sincronicità il poi e il prima, aprirsi ad un nuovo ordine dell'esistenza.

Ma anche un'altra parte del corpo può

farsi maschera e latrice di nuovi significati e questo lo si coglie nel mito di Demetra e Baubo: Demetra, afflitta per la scomparsa della figlia Persefone, in una sosta del suo peregrinare, ospite della buona vecchia Baubo, che non riesce a confortarla e a far sì che interrompa il suo digiuno, viene poi scossa dall'apatia, quando la donna, sollevando le vesti le mostra la vulva, "*natural vassel-lo*" (Dante). Baubo le ripropone così in modo antitetico, rispetto alla maschera mortuaria, calco di ciò che è stato, la maschera della vita che vela il divenire. La dea ride, di fronte a quel ghigno che solca l'intimità della vecchia, grottesco nella sua ostentazione, che si fa volto nelle sembianze del piccolo Bacco o Jaccos, nome che evoca il grido degli iniziati ai misteri eleusini. La dea ride d'un riso liberatorio, speculare a quella smorfia, ride perché il sesso perde il suo pathos diventando oggetto di lazzi e comicità per poi trasformarsi nel veicolo dell'epifania di Jaccos: la maternità non è più così tragica, porta d'ingresso all'"essere per la morte", i misteri potranno restituire a lei Persefone e Persefone alla continuità del Fanciullo divino secondo la tradizione orfica che attribuisce la nascita di Dioniso, non a Semele ma alla Regina degli Inferi.

La "maschera gravidica" si propone così complementare al fallo che non ha bisogno di celarsi nel dio barbuto ma si rivela nella corallità delle falloforie, esprimendo la sua essenza vitale. Quivi hanno posto anche le battute licenziose e le invettive, giambi per l'appunto da Jambe, altra versione del personaggio di Baubo, e che a loro volta sono echi verbali della sua immagine, C'è dunque un filo simbolico che unisce e contrappone le processioni eleusine, legate a Demetra e le falloforie di Dioniso, ma mentre in queste ultime la vitalità è incentrata sull'organo maschile, nelle prime la sessualità si schiude ad una promessa che vuole neutralizzare la morte.

Maschera iniziatica e camuffamento

A Brauron in Attica vi è un santuario dedicato al culto di Artemide; qui le fanciulle, strappate alla famiglia all'età di nove anni vivevano al servizio della dea in qualità di "*arktoi*" vale a dire "orse". Si trattava di un camuffamento temporaneo che, nella sua simbologia, comportava da parte delle infanti la condivisione della natura ferina della dea. Essere "orse" significava una vita consacrata ai margini del mondo in un civile

e contemporaneamente assumere su di sé la colpa di Callisto che, accoppiamento teriomorfo con Zeus, era venuta meno alla verginità imposta dalla dea; quindi coltivare l'"*aidos*", il pudore, come requisito che esclude ogni contatto, maschile, allontanare da sé sguardi libidinosi che possono concretizzarsi nelle ambiguità del sesso, nei dolori del parto, sguardi che s'erano nel dolore infanti in una pelle di cervo come racconta un'antica versione del mito di Atteone, per spiare, per profanare...

Ma le fanciulle-orse ritornano a casa dopo l'iniziazione: i luoghi incolti lasceranno spazio alla polis, la castità e l'androfobia saranno sublimati nella famiglia e nella sua fecondità, l'"*aidos*", diventato virtù sociale si affiancherà alla giustizia, altro dono divino: conserveranno poi il ricordo di quell'educandato femminile, delle feste mistiche, le "Brauronie" che si celebravano ogni cinque anni, sorta di prima comunione pagana, dove le fanciulle, vestite con una tunica cerimoniale, tenevano tra le braccia una colomba o un altro piccolo animale. Ricorderanno anche l'*heroon*, tomba leggendaria di Ifigenia, sacerdotessa di Artemide a Brauron, sottratta dalla dea al sacrificio imposto dal padre in Aulide per far veleggiare le navi verso Troia, ed in seguito liberata dai cruenti riti taurici. In quel collegio non lontano da Atene, l'Altro, la Diversità rientravano nel processo educativo di formazione solo dopo un periodo in cui si doveva coltivare e mantenere il più a lungo possibile la componente selvaggia data dal carattere della dea. Dalla pelle d'orsa, involucri protettivi, sarebbero poi uscite splendide crisalidi e l'Orsa l'avrebbero contemplata come metamorfosi celeste di Callisto, la Bellissima.

I santuari hanno sempre un carattere unificante, alimentano il senso di appartenenza ad un territorio, a un luogo di elezione, e l'identità di una polis, contribuendo a mettere il divino al servizio del sociale: le "Stoa", i piccoli commerci, i doni votivi, all'interno dell'area sacra, attestano l'afflusso dei pellegrini e la celebrazione di attività complementari e di feste.

Ad esempio presso il Santuario di Artemide Orthia, nella Sparta arcaica giovani appartenenti alle varie tribù, quindi stranieri gli uni agli altri, si riunivano intorno all'altare della dea, dove eseguivano danze indossando maschere legate al suo culto. Nelle danze mimavano sacrifici avvenuti in tempi lontani,

lotte e spargimenti di sangue, imputabili ad un orizzonte ed a un concetto di Altro conflittuale. Le maschere che coprivano i volti dei giovani riproducevano il volto di Artemide, che, come intermediaria doveva metaforicamente far superare ogni barriera, preparare il terreno a nuove alleanze, affinché il modo di percepire gli altri venisse dalla consapevolezza di essere "*Omioi*", Uguali. La maschera, legata all'identità di Artemide, costituiva dunque un elemento di integrazione che preludeva a nuovi mescolamenti, una sorte di totem che promuoveva l'appartenenza ad una comunità più vasta.

Le maschere-larve della terra dei morti

La terra dei morti, popolata da alti pioppi e da salici, bosco infero di Proserpina, dove si staglia una rupe che vi torreggia e presso la quale due fiumi rumoreggianti si scontrano per poi riversarsi nelle acque dell'Acheronte, è forse meno irreali di quanto si pensi. Omero che la descrive nel Decimo e Undicesimo libro dell'Odissea aveva probabilmente in mente il paesaggio del "*Necromateion*" nell'Epiro, area sacra ed oracolare dove potevano affiorare, se evocate, le anime dei morti. Boecklin la dipinge coi suoi colori misteriosi e spettrali ispirandosi alla fonte omerica e trasformandola in isola. Quella dove approda Ulisse si trova al di là del gran fiume Oceano: l'eroe vi scava una fossa larga un cubito e vi versa latte, miele, vino, acqua cosparsa di farina d'orzo. Vi sgozza poi una pecora bruna e un montone: e l'odore del sangue attira le "teste senza forza" dei Morti che dall'Erebo vi s'appressano. Sono giovani, morti anzitempo, vecchi, garzoni ignari delle nozze, guerrieri cui rosseggia sul petto l'insanguinato usbergo che la spada di Ulisse a stento trattiene perché egli deve innanzi tutto parlare con Tiresia. Sono larve, simulacri della vita che condividono con la maschera funeraria la stessa assenza di forza, di vitalità, fatti copia di ciò che furono; i vivi li trattengono nei larari, li innalzano al rango di Penati, danno loro una dignità ontologica che essi non posseggono più, li consultano, ma essi sono destinati all'afasia, all'inazione. Ridotti ad ombre, hanno bisogno che qualcuno li rianimi col sangue immolato per poter parlare e riprendere il filo del discorso interrotto quando la morte li ha colti.

Allora, dice Anticlea al figlio Ulisse, la carne e le ossa non più sostenute dai nervi subiscono poi la furia annientatrice della pira e l'anima smarrita senza

supporto vagola nell'aria come un sogno. Le anime vivono come si può vivere in uno specchio, riflesse con le fattezze d'un tempo, stanche, rassegnate in una condizione di semicoscienza crepuscolare: invano tendono le braccia, invano con gemiti si lamentano, la stirpe di appartenenza non è per loro motivo di orgoglio. A che valgono dunque i ludi funebri, i banchetti principeschi, le libagioni se poi le anime devono rimanere in uno stato di nullità? Stanco è Agamennone, non possiede più vigore nelle membra flessibili anche se trova il modo di mettere in guardia Ulisse dalle donne dopo aver sperimentato l'infedeltà omicida di Clitennestra; stanco è Achille che piuttosto che signoreggiare nell'Ade preferirebbe vivere una vita da bifolco al servizio d'un padrone come un semplice bracciante.

Si pensi poi alla passata mobilitazione dei sensi che in vita portava gli esseri umani ad eccedere nella "*hybris*", a varcare il confine della Giusta misura, a sfociare nell'"*ate*", la pazzia rovinosa; ora in quei volti esangui ben poco è rimasto dei "terrestri ardori", anzi la loro maschera è l'anticipazione di un'altra più asciutta, più essenziale, il teschio, più tardi icona della morte. Sono ridotti a maschere larvali, "teste senza forza", che guidano e svelano corpi senza forza, le cui braccia ricadono sui fianchi, incapaci di abbracciare, ma anche di raccogliere frutti dai rami come nel caso di Tantalò, inadeguate in Sisifo a sorreggere un masso e ad impedire che rotoli lungo la china al punto di partenza dove si itera la sua pena senza fine. Inani sono le fatiche e i gesti di costoro, la volontà che prima traeva alimento dal *thumos*, sorgente della forza attiva dell'individuo, è schiava della *Dike* divina. Le loro azioni si ripetono tese ad un fine irraggiungibile, non si sa se l'inerzia appartenga all'acqua che si sottrae alle labbra di Tantalò o se siano le labbra incapaci suggerire, se sia la gravità che vince gli sforzi di Sisifo o la sua condanna all'inadeguatezza.

"*Amenenà*", prive del *mènos* che le agitava sul palcoscenico della vita, *karena*, teste accalcate in una sorta di "fiera dei morti" (Palazzeschi), emblemi sconosciuti, non riescono neppure a muovere da sole verso l'Ade, hanno



bisogno di Ermes "*psicopompo*" che le accompagni, come si legge nel Ventiquattresimo dell'Odissea, dove le anime dei Proci, colpite dalla verga del dio che "assonna e dissonna", simili a pipistrelli nottivi, quando colpiti da un sasso in una grotta si sciolgono dal grappolo in cui stavano uniti e, stridendo, volano via a stormo, oltrepassano l'Oceano, "la bianca rupe e le porte del Sole" verso i campi d'asfodeli dove sono destinati come "aeree forme" e "simulacri ignudi". Nell'Erebo, per le anime prive di ogni linfa vitale, le teste, *amenenà karenà*, sono l'unico superstito residuo della loro individualità, non nascondono, non evocano, fuse con il volto in un'unica identità. Non hanno il potere di evocare come le maschere teatrali altre presenze, eroi morti a cui donano la memoria dei gesti passati, lo spirito agonistico, il fragore delle battaglie. Ma il sangue di cui si abbeverano restituisce loro la prerogativa della verità che può diventare veggenza come nella profezia di Tiresia sul destino ultimo che attende Ulisse. Si ritrova qui un approccio al vero in vario modo nascosto nelle simulazioni della maschera teatrale.

Oltre che ai testi esplicitati direttamente, i riferimenti sono a:
E. Rohde "Psiche", Vol. I, - Laterza 1982
K. Kerényi "Religione antica" - Adelphi 2001
K. Kerényi "Dioniso" - Adelphi 1992
J.P. Vernant "La morte negli occhi" Il Mulino 1987

Le immagini della Gorgone sono opere di Igor Mitoraj

Maschera, letteralmente

Giuseppe Montesano

Dietro le aperture, buchi, fessure, fori, c'è caldo, fastidio notturno, chiuso. Spaventato del bambino, la maschera non è per lui. Il trucco sì, rossetto sbaffato sulle gote e nerofumo sì. Ma la maschera lo soffoca, non respira bene, suda, ha prurito, ha narcisismo dimezzato, lui vuole essere lui, non uno sconosciuto, una scimmia, un vecchio, un mostro, un dio. Ma è tardi per fuggire, è tardi, la maschera lo ha reso di colpo tutti e nessuno, ebbro di eccitato terrore per la perdita di sé il piccolo primitivo fa mrrr, sogna di spaventare l'adulto e farsi compagnia in quel buio non buio, sogna di salvarsi scoprendo che il coraggio è paura vinta per simpatia, sogna di uscire dalla trappola della maschera e sogna di morirci dentro, ora essere tutti e nessuno gli fa balzare il cuore in gola e martellare le tempie, gioia e tremore sono una sola cosa, e lui è uno sconosciuto, una scimmia, un vecchio, un mostro, un dio. La maschera ha funzionato?

Nell'inizio perturbante e incomprensibile di *Splendeurs et misères des courtisanes* l'atmosfera è soffocante, irrealista, sfatta. Circola un'aria viziata di ottusità e lentezza, c'è un ballo in maschera, tutti dovrebbero essere frivoli e gaudenti, e nessuno lo è. Fa caldo, fa caos, fa ressa. C'è denaro, denaro irrealista e virtuale, dovunque. Niente delicato '700 di mascherine di raso e erotiche sconosciute comparse come in sogno, niente leggerezza folleggiante di incontri nel turbinare di sete e falpalà, niente charme nell'artificio sublime di *mouches* e boccoli: qui non si respira gaiezza, dietro la maschera c'è tenebra. E le *courtisanes* si lasciano aspettare invano: dove sono le agili e delicate *femmes de plaisir*, le mitologiche apparizioni un po' animali un po' dee che

inseguono l'amore? Perché non seducono i sensi dietro le striscette di taffetà nero e raso rosso? Perché sguardi brillanti e sussurri misteriosi e aliti profumati non ci sprofondano nell'oppio dell'oblio? Nella meccanica di queste maschere, alta società intenta a *non* danzare, tutto è minaccia, tutto è implacabilmente greve. La mascherata in cui ci ha buttato sgarbatamente Balzac non è un gioco, questo ballo non è una festa. Non siamo dietro la maschera, ma dentro.

Dietro la protezione della maschera si può dire la verità. È un luogo comune? Può darsi, ma non è detto che i luoghi comuni perché siano comuni smettano di essere veri. La verità è ironica? In *Hop-Frog* i cortigiani malvagi muoiono arsi perché hanno messo la maschera, si sono travestiti da scimmie, anzi, come dice Poe, da ourang-outan. La maschera non li ha protetti, si direbbe. Ironico Edgar! O forse per niente ironico: travestendosi da scimmioni i cortigiani sono stati se stessi per la prima volta senza veli, scimmie imitative e false il cui unico destino deve essere la morte perché non hanno più la protezione della maschera umana?

I veri cantanti cantano solo *in maschera*. Per emettere note pulite e alte, andando contro le leggi naturali delle corde vocali e del respiro, i cantanti costruiscono quello che si chiama il suono in maschera: indossano la propria voce, cominciano ad avere un rapporto doppio con essa, possono entrare e uscire da se stessi. Caratteristica del suono in maschera è che bisogna percepire il suono emesso da se stessi come oggettivo, staccarsi dal più intimo rapporto con se stessi, il respiro e la voce, per poter spiare questo fantasma

vocale che si leva lunare in *Casta Diva* o vibra oscuro, basso e infero in *Cortigiani vil razza dannata*. Dietro la maschera della voce diventata un Altro e un Doppio, emerge sovrana l'arte: solo nella sua menzogna isotta che muore sulla scena ha il tempo di cantare la propria morte, l'amore divampa nel tempo necessario a sapere che l'amore non può vivere che l'interminabile attimo del suo rogo.

Quando il cielo basso e pesante grava come un coperchio sulla mente che geme in preda alle lunghe noie: non c'è niente di reale, in *Spleen LXXVIII*. Nessuna Angoscia ha mai trafitto un cranio con una nera bandiera, la Terra non è una cella umida, i ragni non tessono le loro reti nel cervello, la Speranza non è un pipistrello, la pioggia non è fatta di strisce che imitano sbarre. Qui tutto è maschera, l'intera poesia è una maschera. La si indossa e la maschera agisce. Baudelaire ci fa guardare dai buchi di una bautta da cui tutto è escluso, tutto tranne l'essenziale. Dentro quel buio che vede solo dai suoi squarci tutto è improvvisamente così vero da far salire il respiro a battere in gola, pulsante come per un orribile spavento o un'insopportabile emozione.

Più semplicemente, o più recisamente: è il Petronio Arbitro ben noto per le sue eleganze che indossa la maschera del turpe Trimalchione, o è l'autore ignoto del *Satyricon* che si è nascosto dietro il dandy chiamato Petronio che si svena nei vapori del bagno? Qualcuno non vuole essere se stesso, qualcuno non si accontenta di se stesso, qualcuno vuole essere tutti i nomi della storia. Il romanzo nasce non per scoprire la realtà, ma per fuggire dalla realtà?

Nessuno scrittore di rango ha mai parlato della realtà come se fosse vera. Ma tutti gli scrittori di rango parlano solo ed esclusivamente della realtà. In realtà agli scrittori di rango non interessa la realtà ma la verità.

Per strada un uomo e una donna stanno guardando le vetrine, o almeno è quello che sembra; perché a un tratto l'uomo tira la donna per il polso, con violenza mal repressa; lei resiste; lui insiste; lei ha una sorta di sorriso storto, tagliato; la stretta al polso non si sa quanto è forte; non si sentono le parole, arriva solo qualcosa come: non hai mai, potevamo io e te, ti dovrei, sola, forse. In un romanzo quei due potrebbero anche improvvisamente baciarsi fino a farsi male, cozzando i denti tra loro sbadati e furiosi: e poi lei appoggierebbe tutte e due le mani sul petto dell'uomo scagliandolo via; potrebbe dirgli ti odio in piena coscienza e non sarebbe vero, e dirgli in piena coscienza ti amo e sarebbe vero, e potrebbe scoppiare in un singulto di rabbia che non sarebbe né falso né vero ma solo incomprensibile alla ragione; e lui, l'uomo che ora ha lasciato il polso della donna, e si inarca come per ucciderla o adorarla, lui potrebbe d'improvviso dire... *Dire che? Fare che? E perché?* Ma non c'è più niente da vedere. La scena è finita. Nella realtà i due continuano a guardare le vetrine. Non è successo niente. La mascherata del romanzo ha mentito. O la mascherata è questo niente?

Qualcosa di terribilmente semplice, ancora: la maschera di Dorian Gray è quella della vita reale che lui vive nella commedia sociale, o è quella che si disgrega magicamente nel suo dipinto? Il



Francesco Capasso
Dorian, (tecnica mista su carta)

vero Dorian Gray è quello del ritratto che seguendo regole impossibili e irreali si disfa, o è quello che si muove tranquillo e impunito per le vie di Londra sotto gli occhi di tutti? Facile da risolvere! Basterà sapere che cosa voleva dire Wilde, e chi era davvero Oscar. Sì? Per niente. Il passaggio dalla vita e dal pensiero di chi ha scritto *Dorian Gray* a colui che si aggira sotto questo nome in *Dorian Gray* è bloccato per sempre. Passiamo da Dorian Gray al suo ritratto, da Oscar a Wilde per trovare solo maschere. Ma forse non è una perdita: tutto è vero, tutte le apparizioni sono vere, la verità esiste. Solo che non si può sapere a che cosa serva.

Due millenni di costruzione della maschera romanzesca per dire una verità che non si può dire se non travestita. Ma allora il travestimento è il vero e la mancanza di maschera è il falso?

Kafka ha lasciato una abbondante testimonianza di sé senza maschera: diari, lettere, conversazioni. Alcune anime semplici dicono che le tracce autobiografiche e le testimonianze di mano o di voce di Kafka sono la realtà di Kafka, mentre la maschera chiamata K. che si lascia sacri-

ficare come un cane alla fine del *Processo* è solo l'immaginazione dello scrittore Kafka. Ma chi ricorda ancora la sensazione di libertà selvaggia e di minaccia oscura che da bambino provò indossando la sua prima maschera, provi a leggere senza pregiudizi tutto, tracce e immaginazione e Kafka e K.: allora davanti al nostro sguardo aperto e stupefatto tutto si sospenderà. Non siamo in grado di sapere davvero chi stia indossando la maschera, se K. o Kafka. Questo muro contro il quale cozza il lettore attento è quello che lo avverte che si trova nel territorio dell'arte. Le anime semplici in questo territorio sono anime morte.

L'io che ha steso questi pochi appunti ora dice: "In realtà io odio le maschere, e voglio una vita veritiera; sì, se anche commetto peccato di letteratura, odio la letteratura perché non è altro che una perpetua mascherata; e vi prego di perdonarmi di aver sostenuto che per dire la verità è necessario mentire." Sta mentendo? Dice la verità? Sostiene davvero che gli scrittori dicono la verità mentendo? È evidente che non importa più. Lui non è lui. Tutti sono liberi di fare quello che vogliono delle sue parole.

Le maschere della mente Itinerari obliqui e rotte di contaminazione

Chiara Matteini

Cogliendo le suggestioni offerte dal tema della “maschera” può essere utile non disperdere l’ambivalenza del termine, che contiene ed accosta significati differenti. In questa breve rassegna cercherò di seguire alcuni spunti offerti dall’universo semantico del *mascheramento* all’interno delle discipline *psi*. Un’opportunità è quella di attraversare differenti campi concettuali per evidenziare possibili suggestioni offerte dal tema, linee teoriche diverse che offrano anche uno sguardo sulla varietà e sui campi di applicazione della pratica e dell’apparato teorico in campo psicologico. Seguirò dunque alcune possibili coniugazioni della rete semantico-concettuale legata alla “maschera” evidenziando categorie dialettiche che mantengano l’ambiguità del termine, sospeso fra possibilità interpretative di segno opposto.

Conscio/Inconscio

Il primo collegamento, quasi scontato, emerge con la “scoperta” freudiana dell’inconscio, che inaugura all’esordio del XX secolo la stagione della psicologia moderna occidentale. Freud ipotizzò per primo l’esistenza di una porzione di materiale psicologico sottratto al dominio della coscienza, inaccessibile ma dotato di un’energia in grado di condizionare l’individuo nella quotidianità, apparentemente appannaggio delle attività coscienti.

Nell’*Interpretazione dei sogni* Freud individua nel lavoro interpretativo sull’attività onirica la “via regia che porta alla conoscenza dell’inconscio” (Freud, *Opere*, vol. 3, pag.553). Il contenuto manifesto del sogno è un abile mascheramento operato dall’Io, che protegge un contenuto “altro” dietro il simbolismo ed i travestimenti onirici. I desideri dell’infanzia, divenuti inaccettabili e conseguentemente “rimossi” in

un apparato non accessibile alla coscienza, appaiono nel sogno mascherandosi, esprimendo la loro energia spesso sotto l’apparenza di richiami *quotidiani*, lontani dal contesto che li ha originati.

Il mondo reale, così come l’individuo lo percepisce attraverso gli organi di senso, non è conoscibile nella sua completezza, allo stesso modo il mondo inconscio è solo parzialmente accessibile, ma i suoi contenuti appaiono nel “travestimento” del sogno, o nell’impulso creativo dell’attività intellettuale ed artistica. La psicologia dei processi di percezione, che ha improntato gli ultimi venti anni della ricerca sperimentale in psicologia, ha in effetti mostrato come il soggetto percepisca del mondo ciò che i suoi organi di senso gli consentono di osservare, *sentiamo* il mondo attraverso filtri e maschere che attivano e modificano la nostra lettura dei fenomeni. Il postulato di un’attività inconscia ha aperto alla psicologia il tema dell’identità. L’individuo non è il prodotto lineare della propria attività cosciente, dalle percezioni all’attenzione, dalle emozioni alle motivazioni; ma a questa si affianca un’attività non consapevole che tuttavia condiziona il rapporto fra realtà interna ed esterna.

Identità/Apparenza

All’identità è strettamente legato il problema del ruolo: ruolo sociale, immagine dell’individuo nel mondo, maschera che presenta la porzione di realtà condivisibile con gli altri. La nozione di *Persona* nella psicologia analitica junghiana deriva proprio dal termine latino che indicava la rappresentazione teatrale di un personaggio. Per Jung la *persona* rappresenta l’immagine attraverso la quale l’individuo si relaziona con il mondo esterno, attraverso l’analisi è possibile “smascherare”

la *Persona* e scoprire che ciò che appariva frutto della psiche individuale era in realtà prodotto della psiche collettiva.

All’interno della rete concettuale apparenza/identità possiamo intercettare anche la teorizzazione di Winnicott attorno al vero e al *falso Sé*. Ogni individuo nel corso dello sviluppo elabora un *vero Sé*, una parte intima e segreta della personalità, che si esprime solamente in alcune circostanze. Il *falso Sé* rappresenta invece la risposta del bambino alle pressioni ambientali, quell’insieme di atteggiamenti e comportamenti che l’educazione impone per mantenere una relazione con i propri simili. Ma il *falso Sé* può divenire il perno di un’organizzazione di personalità patologica, qualora fra le due aree della personalità si attui una scissione che dissocia il *falso Sé* dal vero Sé, impedendo alla persona l’accesso al nucleo fondante del proprio senso di esistenza. In questo caso il *falso Sé* diviene una maschera vuota, privata del contatto con il soggetto che la indossa.

Patologia/Salute

Nell’ultimo secolo la psichiatria occidentale si è dedicata alla sistematizzazione delle patologie in ambito psichiatrico. Attraverso la ricerca della ripetizione di quadri psicopatologici si è tentato di individuare un numero finito e riconoscibile di sintomatologie ricorrenti, maschere attraverso le quali il disagio mentale si offre agli occhi del clinico.

Il rapporto fra mondo esterno e mondo interno dell’individuo rappresenta un nucleo problematico denso di possibilità. Il complesso sistema di interazioni fra individuo ed ambiente e la fondamentale importanza che riveste nel facilitare o ostacolare lo sviluppo di una salute mentale individuale e di comunità è alla base di alcuni dei filoni



1

1
Bagno Vignoni, 1979-1982
foto © Andrej A. Tarkovskij
Istituto Internazionale Andrej A. Tarkovskij

più ricchi del pensiero contemporaneo attorno alla mente. Levi-Strauss ipotizzò che il XXI sarebbe stato il secolo dell'antropologia come ricordava Gilles Bibeau in un intervento del 1997, aggiungendo: "Ovunque la gente si confronta con una sempre maggiore ambiguità, con modelli referenziali ibridi e zone crescenti di non prevedibilità ai margini dei loro mondi culturali" (Bibeau, *Psichiatria culturale in un mondo in creolizzazione: temi per le future ricerche*, pp. 21-22).

Negli anni '70 Bateson nell'ormai classico *Verso un'ecologia della mente* poneva le basi di un pensiero psicologico aperto alla contaminazione da parte di differenti discipline (antropologia, etologia, sociologia, filosofia...). L'uomo è un soggetto immerso in un ambiente con il quale stabilisce interazioni ed influenze reciproche. La diversità culturale, antropologica, esistenziale influisce e "fabbrica" la persona, che narra il mondo nel registro permesso dalla propria lingua, dalla cultura di appartenenza, dalle abitudini e dalle aspettative.

Allora, seguendo una feconda contaminazione con il pensiero antropologico, potremmo indicare nella *maschera* quell'identità culturale, che rappresenta l'irriducibile appartenenza di un individuo al gruppo da cui proviene. Come le maschere rituali indossate durante le cerimonie religiose non rappresentano un artefatto che altera la realtà, ma piuttosto ispirano un'identità che trascende l'individuo, attraverso la quale l'officiante può divenire la divinità rappresentata, così l'appartenenza culturale "fabbrica" l'individuo e si affianca alla biologia e alle esperienze vissute in una visione ecologica dello sviluppo umano.

Anche la "maschera" della patologia rappresenta nella sua concretezza e nell'interpretazione che il clinico ne dà, l'espressione delle idee di malattia in una determinata cultura. L'individuo presenterà il proprio disagio in una forma culturalmente ancorata alle teorie che quel determinato gruppo umano ha attivato attorno alla patologia ed alla cura; ed il clinico a sua volta interpreterà ciò che osserva alla luce dell'impostazione dalla quale proviene. Potremmo dire, parafrasando un titolo di Tobie Nathan, che se lo stregone applica la sua attività di cura indossando una maschera, lo stesso fa lo psichiatra occidentale, che indossa la maschera, invisibile ma attiva, dell'approccio al disagio mentale come la cultura occidentale l'ha costruito negli ultimi tre secoli.¹

In questo nucleo teorico nasce l'approccio etnopsichiatrico alla salute mentale, che ricolloca programmaticamente l'individuo all'interno del gruppo che lo ha

"costruito". I flussi migratori ed i fenomeni sociali di contaminazione fra lingue e mondi differenti hanno aperto alla psicologia ed alle scienze sociali un campo enorme di sperimentazione clinica e di prospettive teoriche di ricerca. Il rapporto fra ampliamento della comunicazione globale e rafforzamento di identità locali sollecitano la riflessione psicologica e sociale a muoversi su rotte di contaminazione, inquadrandosi in un "pensiero sull'umano" che comprenda sociologia, antropologia, psichiatria, filosofia.

La patologia mentale allora, seguendo questa linea teorica, diviene non più apparizione di un quadro sintomatologico fisso e riconoscibile, espressione universale di un'assenza di salute, ma maschera attiva di un disagio espresso con modalità precise, culturalmente inscritte in un registro di saperi che creano interpretazioni della malattia e possibilità di cura.

Corpo/Mente

Seguendo questa linea la costruzione di ogni corpo umano è "progettata" dalle pratiche di affiliazione ed identità del gruppo che lo genera. Il corpo inteso come maschera ed espressione ontologica dell'esperienza mentale attraversa la storia della psicologia; la nascita della psicoanalisi è legata all'interpretazione che Freud dà dell'isteria, come sintomo dissociativo che segna l'intervento sul corpo di un contenuto rimosso nella psiche. Nei sintomi di paralisi delle prime pazienti da lui viste alla Salpêtrière Freud ipotizzò un corto circuito che offriva il corpo intero come teatro del sintomo del disagio mentale, consegnandolo agli occhi del mondo come maschera di un desiderio rimosso. Il corpo rappresenta l'involucro esterno delle funzioni mentali e nello stesso tempo il luogo nel quale le esperienze psicologiche si inscrivono, lasciando tracce più o meno evidenti. Se pensiamo al dibattito ancora in corso sui disturbi alimentari possiamo evidenziare un'area di interesse in cui il rapporto conflittuale corpo/mente rappresenta il nucleo di un disagio che mina l'equilibrio psicologico attraverso l'azione *sul* e *nel* corpo. Ma il corpo rappresenta una "maschera" delle funzioni psichiche anche nella quotidianità, quando iscrive nell'espressione facciale o nella postura l'emozione provata, comunicandola agli altri anche attraverso elementi involontari (ad esempio l'arrossire, o il commuoversi).

Viene spesso sottolineato nel dibattito culturale corrente, come una componente narcisistica, più o meno patologicamente rilevante, rappresenti il vero

dato strutturale del disagio psichico del mondo occidentale dall'ultima parte del secolo scorso ai giorni nostri. In realtà l'attenzione al corpo, alla sua forma, a ciò con cui entra in contatto (dal cibo agli accessori, dalle creme ai vestiti, dai medicinali alle sostanze, dagli ambienti alle architetture abitate) è sempre più inscritta nella società occidentale in un processo di scissione fra corpo e mente non ancora sufficientemente approfondito ed indagato. Spesso il corpo perde contatto con la mente, alterando così il senso ed il significato della propria esperienza; modifichiamo e ri-costruiamo continuamente corpi che a volte con difficoltà comunicano al mondo la realtà delle nostre percezioni. Il rischio è quello di divenire incapaci di interpretare i segnali che il nostro corpo ed i corpi altrui ci inviano.

Un corpo che appare a volte una maschera grottesca e disperata di ricerca di senso, altre come emblematico involucro di una mente che non riesce più a contattarlo, ma lo abita senza possibilità di integrazione. Il rapporto corpo/mente, che nella storia della psichiatria occidentale ha rappresentato l'ingresso del disagio mentale nella cultura di massa, necessita oggi di essere ripensato e ridefinito dal punto di vista culturale prima che da quello psicologico.

Concludo questo intervento sottolineando la necessità di un'accoglienza della complessità, nelle scienze sociali così come in ogni campo teorico e pratico dell'attività umana. È necessario arricchire i nostri modelli di interpretazione alla luce di un cambiamento continuo e delle contaminazioni fra aree differenti. Da questo punto di vista la "maschera", simbolo di interpretazione e gioco, di identità e ruoli, rappresenta una metafora ideale delle sfide del mondo contemporaneo.

¹ È soltanto dall'epoca degli studi enciclopedici degli illuministi infatti che il disagio mentale cominciò ad essere percepito come tale, anche se la dignità della persona sofferente per un disturbo psichico è stata a lungo e dolorosamente ignorata.

BIBLIOGRAFIA

- Bateson, G., *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1977.
Bibeau, G., *Psichiatria culturale in un mondo in creolizzazione: temi per le future ricerche*, in "I Fogli di Oriss", n° 7/8, dicembre 1997, pp. 21-63.
Cardamone G., Zorzetto S., *Scoprirsi esotici. Un'analisi critica del rapporto fra sindromi anoressiche e cultura*, in "I Fogli di Oriss", n° 9, agosto 1998, pp. 83-111.
Freud S., "L'Interpretazione dei sogni", in *Opere*, vol. 3, Torino, Bollati Boringhieri, 1980.
Jung C.G., "La struttura dell'inconscio", in *L'inconscio*, Milano Mondadori, 1992.
Levi-Strauss C., *Paroles Données*, Paris, Plon, 1984.
Nathan T., Stengers I., *Medici e Stregoni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
Winnicott D. W., *Esplorazioni psicoanalitiche*, a cura di Clare Winnicott, Ray Shepherd, Madeleine Davis, Milano, Cortina Editore, 1995.

2

2

Bagno Vignoni, 1979-1982
foto © Andrej A. Tarkovskij
Istituto Internazionale Andrej A. Tarkovskij

La “maschera” come astrazione nell’opera di Giuseppe Terragni

Alberto Pireddu

“Nella soluzione A (1934), presentata al concorso per il palazzo del Littorio a Roma, Terragni sembra lanciare una sfida alla trasparenza del linguaggio. Dispiegare la volontà di potenza della “parola” -operazione già tentata nella Sala del '22 alla Mostra della Rivoluzione Fascista- significa far irrompere nel discorso una divisione, una lacerazione, una profonda frattura: acquistando potere, quella parola spezza il linguaggio, ne progetta la dissipazione, lo costringe a divenire luogo di uno scontro. E del resto, quando mai il linguaggio ha costituito un problema per Terragni? Sin dal progetto per la villa Saibene, del 1926, scritta in toni “novecentisti”, o dal Novocomum, capolavoro di reticente ambiguità, la lingua appare tutta già data. Non vi è spazio che per un lavoro all’interno di essa: anche se tale lavoro dovrà dividere, separare, sciogliere nessi. Al di fuori di quel lavoro analitico, per Terragni, non vi è nulla: nessun discorso, nessun messaggio, nessun rumore. Il dialogo avviene tutto all’interno della scrittura architettonica; mai esso fuoriesce, mai esso diviene polemica rispetto al “mondo come lo trovi”.”¹

Rivelando la profonda frattura che interrompe la continuità del discorso e trasforma la soluzione A del progetto per il palazzo del Littorio a Roma in un “personaggio in cerca d'autore”, Manfredo Tafuri introduce -nel lungo saggio *Il soggetto e la maschera*, scritto come prefazione al libro Giuseppe Terragni. *Transformations, de-compositions, critiques* di Peter Eisenman e pubblicato nel 1978 su *Oppositions* e su *Lotus-* lo straordinario “scavo analitico” di Giuseppe Terragni all’interno delle possibilità del linguaggio e sottolinea come

le sue molteplici scritture architettoniche oscillino “densamente tra molte anime”,² cerchino resistenze in differenti e talvolta contrastanti direzioni:³

“Terragni, il pittore che non si allinea, con i suoi quadri “alla Achille Funi”, con gli artisti astratti del gruppo di Como, che si abbandona a suggestioni a metà tra “Metafisica” e “Valori plastici” nella tomba Stecchini a Como (1930), negli arredi sacri realizzati nel 1932, nella “Sartoria moderna” alla Quarta Biennale di Monza, che si trasforma in abile quanto distaccato professionista nelle case Ghiringelli, Toninello, Lavezzi e Rustici a Milano (1933-1935), che si fa urbanista come per espiare segreti sensi di colpa, questo Terragni è già di per sé un personaggio pirandelliano. La realtà e l'apparenza sono per lui dimensioni esistenziali equivalenti: gioco supremo sarà compenetrarle fino a fare della maschera una realtà e dissolvere in essa ogni “volontà di forma”.”⁴

La stessa lettura di Peter Eisenman della Casa del fascio di Como nei termini di una “macchina trasformazionale” diviene lo spunto per affermare come una sintassi che mostra il proprio trasformarsi assuma quale assioma il recupero di una “grande Forma”:

“La “grande Forma” è quella che accetta la spietata legge su cui si basa il linguaggio: il linguaggio non si inventa, esso piuttosto si trasforma. Si tratta del grande insegnamento del secondo Wittgenstein, ma anche degli altri “grandi viennesi del linguaggio”: da Alois Riegl, a Hugo von Hofmannsthal, a Gustav Mahler, a Gustav Klimt, a Otto Wagner. La favola del movimento moderno ha appiattito la storia, ma principalmente ha distrutto l'opposizione tra diverse strade, i diversi sentieri interrotti, che scaturiscono

*da una medesima fonte: la rottura della dialettica “classica”, del Logos socratico, del mito della philosophia perennis”.*⁵

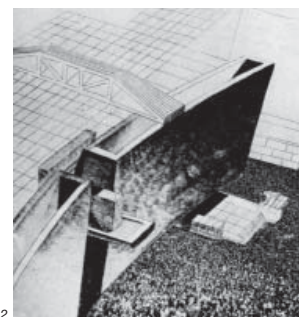
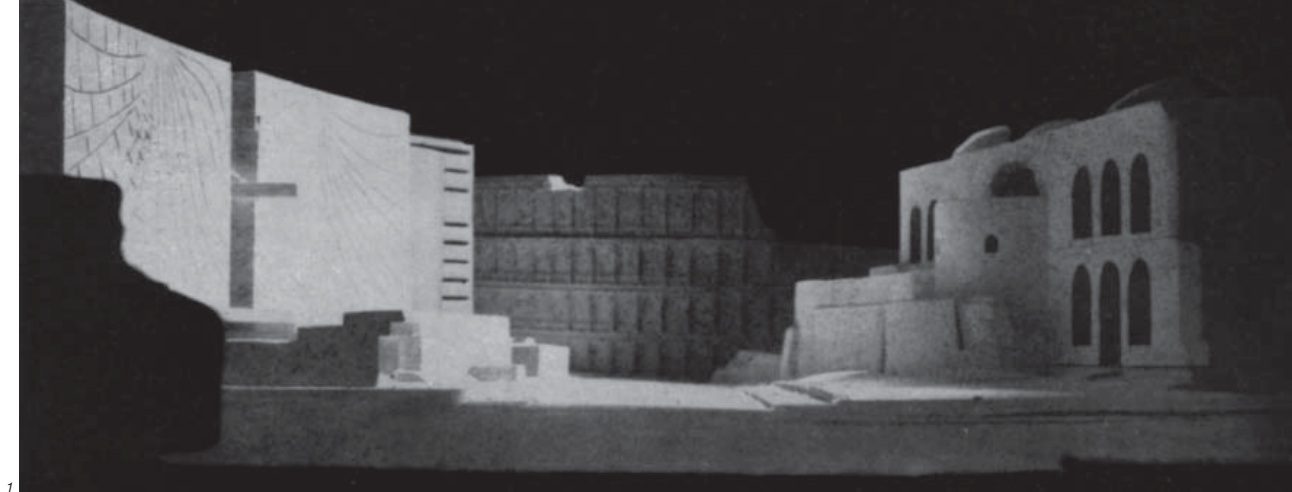
Per comprendere il senso di questa duplice affermazione è necessario richiamare alla memoria quella rigorosa formalizzazione del gioco linguistico che è, forse, il tema di ricerca più diffuso nella Vienna del *Tractatus logico-philosophicus* (1921) di Ludwig Wittgenstein, il cui ultimo fine può essere sintetizzato dalla celebre frase della prefazione:

*“(…) tracciare al pensiero un limite, o piuttosto - non al pensiero, ma all'espressione dei pensieri (...) il limite potrà dunque essere tracciato solo nel linguaggio, e ciò che è oltre il limite è un non senso”.*⁶

Si tratta di un tema estremamente complesso che è colto, però, nel suo significato più profondo, da Vasilij Kandinsky quando afferma che la libertà più grande di tutte, la libertà di un'arte veramente libera, non può mai essere assoluta e che “al di là dei confini della sua libertà neppure il più potente genio può andare”.⁷

Un tema alla cui definizione contribuiscono, in particolare, la vis polemica della scrittura di Karl Kraus, secondo il quale “chi aggiunge parole ai fatti deturpa la parola e il fatto”⁸ mentre “l’*aforisma* non coincide mai con la verità; o è una mezza verità o una verità e mezzo”⁹ e la grammatica acustica della musica seriale di Arnold Schönberg e Gustav Mahler, la cui libertà espressiva trova il proprio *limes* nell'adozione del metodo dodecafonico. Oltre che, naturalmente, la consapevolezza dell'impossibilità del linguaggio ad esprimere la realtà, manifestata da Hugo von Hofmannsthal nella premessa a *Ein Brief*:

“(…) ho sentito con una certezza non scevra del tutto di un sentimento



2

*doloroso, che negli anni venturi, e in quelli seguenti, e in tutti gli anni di questa mia vita non scriverò più nessun libro, né in inglese né in latino (...) perché la lingua in cui mi sarebbe dato non solo di scrivere, ma forse anche di pensare, non è né il latino né l'inglese, né l'italiano o lo spagnolo, ma una lingua in cui non una sola parola mi è nota, una lingua in cui parlano le cose mute”.*¹⁰

La meta di questo viaggio all'interno dei confini del linguaggio (come fissati dalla settima e ultima proposizione del *Tractatus logico-philosophicus*: “Su ciò, di cui non si può parlare, è bene tacere”)¹¹ è un desiderio di silenzio, ovvero la progressiva eliminazione della mediazione tra il linguaggio e le cose, per risalire ad una sorta di “nominazione prima”¹² in cui a parlare sono, appunto, le “cose mute”.¹³ Un destino che i “grandi viennesi del linguaggio” condividono con Adolf Loos, a sua volta intento in una rigorosa formalizzazione del pensiero architettonico che si traduce in un sapiente controllo della forma e dello spazio.

Loos rifiuta, come è noto, il mito del “*genio originale*”,¹⁴ l'invenzione ad ogni co-

sto, e critica chi non riconosce la storicità del linguaggio, poiché esso non esprime e non comunica nulla se non manifesta una tradizione nel momento stesso in cui la trasforma o la rivoluziona.¹⁵ Per costruire “*un'architettura che nasce dalla storia (...), ma che ricerca l'essenziale, non un nulla nichilistico ma un niente che è la forma della verità*”¹⁶ ed interpretare quel “linguaggio dell'assenza”, che diverse avanguardie assumeranno quale significativo atto di rottura nei confronti del passato, come il momento di arrivo di una lunga tradizione, di un continuo processo di decantazione. Una meta raggiunta e un punto di non ritorno:

*“Vedevo come avevano costruito gli antichi, e vedevo come essi, di secolo in secolo, di anno in anno, si erano emancipati dall'ornamento. Io dovevo perciò agganciarli al punto in cui la catena dello sviluppo era stata spezzata. Sapevo una cosa: per restare nel solco di questo sviluppo dovevo diventare ancora molto più semplice”.*¹⁷

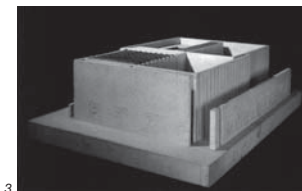
La semplicità, intesa come suggello della verità (il *simplex sigillum veri* che costituisce per Wittgenstein il principio fondamentale della Logica) conduce così a sostituire il mito della modernità e l'ideologia dell'innovazione permanente (la tecnica dello *shock* tanto cara alle avanguardie) con il rigore di un pensiero che riflette sui propri limiti.

E, in effetti, il limite al pensiero architettonico è posto da Loos nell'essenza stessa del costruire, che sola determina quelle “regole del gioco” al di fuori delle quali non è nemmeno possibile concepire l'oggetto architettonico; ma al cui interno è concesso un certo grado di libertà, che spiega come mai l'architettura loosiana talvolta si contraddica, adottando tec-

niche differenti, introducendo immagini conflittuali e rinunciando alla ricerca di una *langue* unitaria.

Si pensi, ad esempio, all'eterogeneità stessa di opere quali la Colonna del “*Chicago Tribune*” (1922), magistrale nell'improbabile dilatazione di scala di un archetipo formale classico; il prezioso scrigno dell'American Bar, che diviene quasi un aforisma con la sua facciata dominata da una grande bandiera americana; la Looshaus sulla Michaelerplatz, in cui la ricchezza narrativa del basamento si contrappone all'astrazione della parte superiore, una candida superficie traforata dalle nude bucatore delle finestre.

Loos sembra, dunque, condividere la parabola della frantumazione (del linguaggio), che attraversa e scuote la grande Vienna e partecipare a quella crisi della ragione classica nella quale Manfredo Tafuri individua l'origine delle differenti strade intraprese dal Movimento Moderno.¹⁸



3

L'ornamento, nel suo trascendere i limiti come sopra sono stati definiti, si colloca al di là del linguaggio, oltre “ciò di cui si può parlare”: per Kraus è ornamento ogni metafora che sfugge al *logos*; per Schönberg e gli altri compositori della *Neue Musik*, è ornamento ogni materiale sonoro eccedente il serrato svolgimento tematico seriale; per l'architetto esso è una “maschera” che costringe il materiale a “mentire”.

Proporre una sua eliminazione significa affrontare il difficile problema della negazione della rappresentazione:

“Il ‘silenzio’ rovescia il linguaggio. Laddove le parole tacciono, le cose parlano”.¹⁹

Nel saggio *Das Prinzip der Bekleidung* Loos suggerisce, infatti, il “linguaggio dei materiali” come unica vera grammatica del costruire: l'architetto, afferma, deve imparare la “scrittura delle cose”, lasciar parlare la materia, limitandosi a strutturare la forma che la sorregge.

E proprio su questo punto egli incontra il linguaggio del vuoto e del silenzio di Mies van der Rohe che, attraverso il filtro delle avanguardie berlinesi, giunge ad un analogo “consumarsi” della materia,²⁰ e ritrova una convergenza concettuale con alcune significative ricerche dell'avanguardia, dal Suprematismo russo al Dadaismo: nel 1913 Kazimir Malevič dipinge il “Quadrato nero su fondo bianco”, raggiungendo un punto limite nella riduzione estrema degli elementi figurativi, e Marcel Duchamp espone a Parigi la sua “Ruota di bicicletta” il *ready made* che, nel suo profondo nihilismo, abolisce la mediazione operata dal linguaggio tra le cose e la loro nominazione.

Le due esperienze parallele indicano le sole alternative possibili all'abolizione della rappresentazione: l'estrema astrazione e l'estremo realismo e non deve sorprendere che proprio con la negazione duchampiana il discorso di Loos mostri i più significativi punti di tangenza concettuale: l'architettura senza ornamento, più che nell'ambito dell'astrattismo (nel quale si colloca invece, come vedremo, l'opera di Terragni), va ascritta in un ambito che è stato definito del realismo negativo: un realismo fondato sulla concretezza cosale in sostituzione della rappresentazione simbolica.²¹

Come Loos, Terragni accetta il fatto che il linguaggio non si inventa ma si trasforma e lavora sempre all'interno dei limiti che creano le condizioni di senso della comunicazione: solo dentro confini ben definiti è possibile interrogarsi sul significato e sull'orizzonte della modernità, dare vita a quel “lavoro analitico” di composizione e scomposizione delle differenti “lingue” del Moderno, da cui scaturiranno, come vedremo, le sue ambigue identità, in una totale “sospensione del senso”.

Se, infatti, nel 1930, con l'Officina del Gas e il *Novocomum*, la sua scrittura è assolutamente precisata e la scelta per la grande avventura dell'internazionalismo razionalista appare compiuta, ciò non cessa di applicarsi ad una materia spessa ed intricata, intessuta di memorie novecentiste e futuriste, costruttiviste e metafisiche.²²

E, forse, è proprio per questo che Bruno Zevi parla di Terragni nei termini di un architetto “*cospiratore e manierista*”,²³ istituendo un paragone con Michelangelo e Borromini e sottolineandone la posizione sradicata rispetto al proprio tempo.

*“Terragni -scrive Zevi- forgia le armi sottili della cospirazione, puntando sull'arte come strumento rivoluzionario”;*²⁴ crede in un fascismo ideale e produce un'azione fortemente eversiva, senza mai assumere il ruolo dell'avversario aperto. Il suo “manierismo” intreccia e contamina gli etimi dei maestri razionalisti (Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier), introducendovi elementi di rottura e traducendo in architettura, come già avevano fatto Michelangelo e Borromini, una “*condizione umana lacerata dall'assillante consapevolezza di essere comunque inadempienti*”.²⁵

Il punto di partenza della ricerca di Terragni è per Zevi il tentativo di superare il Novecento, ancora evidente nel medievismo della villa Saibene, nelle modanature dell'albergo *Metropole Suisse* e nel progetto per il Monumento ai Caduti di Como.

Lo scatto costruttivista, che informa il progetto per l'Officina del Gas e per la Fonderia di Tubi, oltre che la soluzione angolare del *Novocomum*, determina una svolta radicale. È l'atto di rottura contro quella “*fatua e dissociata monumentalità*”,²⁶ che “*reitera colonnati e pilastri senza capo ne coda, cioè senza basi e capitelli, ma proporzionati secondo le regole scolastiche*”.²⁷

Il costruttivismo, tuttavia, rappresenta un momento di eversione e non trasforma compiutamente il linguaggio di Terragni, che attraversa così un periodo in bilico tra Novecento, futurismo (il cui recupero si delinea nella Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932) e razionalismo, prima della definitiva affermazione di quest'ultimo nella Casa del Fascio di Como e nell'Asilo Sant'Elia, il suo capolavoro, “*un testo di quell'architettura che Pagano e Persico auspicavano, dettata dai contenuti e dalle funzioni, semplicissima e luminosa, plasmata negli spazi vissuti prima che nei volumi, dialogante tra il dentro e il fuori perché paesaggisticamente felice*”.²⁸

L'asilo non è analizzabile, secondo Zevi, con il metro degli *ismi* europei in quanto li ha contemporaneamente dissolti ed arricchiti: ora Terragni “*canta, libero dalle contraddizioni manieristiche. Canta nelle trasparenze della villa per un fioricoltore a Rebbio e, ancor più nella Villa Bianca a Seveso, dove le lastre del neoplasticismo olandese, anziché scomporre il prisma, lo levitano pluridirezionandolo nell'atmosfera*”.²⁹

Ma la sua voce ha appena il tempo di

esprimersi in una sola, ultima, opera costruita, la Casa Giuliani Frigerio, e in una serie di progetti rimasti sulla carta (dalle soluzioni A e B per il Palazzo del Littorio a Roma, al *Danteum*, alla macrostruttura polifunzionale della Cortesella, al recupero della Casa Vietti) che sono le più significative tra le “*ipotesi profetiche incluse nella sua eredità*”.³⁰

La grande differenza con Loos risiede nel fatto che Terragni, nel momento stesso in cui assume le “regole del gioco” quale dato di partenza per il proprio “scavo analitico”, intraprende una progressiva trasformazione della struttura delle medesime, insinuando costantemente il dubbio, mostrando la seduzione della deroga e, con essa, la finitezza di ogni ragione. Terragni potrebbe dire con Wittgenstein:

“Posso giocare secondo certe regole con le pedine degli scacchi. Ma potrei anche inventare un gioco in cui gioco con le regole stesse: allora le regole degli scacchi sono le pedine del mio gioco e le regole del gioco sono, per esempio, le leggi logiche”.³¹

O, addirittura, partecipare al *Gioco delle Perle di vetro* di Herman Hesse:

“(…) la vera e ultima finezza del Giuoco (...) consiste nell'essere talmente padroni delle forze espressive nominanti e plasmanti da accogliere in un Giuoco qualunque, con valori oggettivi e storici, anche idee individuali e del tutto singolari. Un valoroso botanico formulò una volta questa buffa sentenza: “Nel Giuoco delle perle tutto deve essere possibile, persino che, mettiamo, una singola pianta discorra con il Signor Linneo in Latino””.³²

Maschere e simulazioni ruotano, pertanto, intorno a “*nuclei concettuali resistenti*”³³ - i temi della materialità, dello scavo e del vuoto, il ricorso a tipologie precise e definite, la conoscenza e la contemporanea negazione delle regole classiche del comporre - in una continua ricerca dei limiti che consentono di misurare il divenire delle forme.

Si, perché soltanto il loro essere definite entro precisi confini consente il raggiungimento di una totale coesione interna delle forme stesse, rivelandone la finitezza rispetto agli altri oggetti e tenendole insieme come relative esclusivamente rispetto alle “regole del gioco” stabilite a priori.³⁴ Ancora, se nel “rumoroso silenzio” di Loos a parlare erano i “fatti”, in Terragni è la “parola” stessa che parla.

Quella “parola” che nella soluzione A per il Palazzo del Littorio a Roma si impegna di ambiguità e possiede il potere di spezzare il linguaggio, di trasformarlo nel luogo di uno scontro, frantumando l'ordine del discorso.

4



E tale è il grande muro in porfido rosso, che si flette come una diga dinanzi alla Basilica di Massenzio e al Colosseo ed assume il significato di un "atonale aforisma"³⁵ nel suo sospendersi sulle rovine e nel suo spaccarsi nella parte mediana per accogliere il podio mussoliniano.

Il muro, archetipo formale di ogni architettura, si espone e si dissimula contemporaneamente, denunciandosi come "maschera"; quasi un sipario teatrale, la cui ambiguità è accentuata dall'astratto diagramma di linee isostatiche che ne ricopre la superficie e, fingendo di dire la verità sulla parete, ne rivela, invece, il significato più profondo, quello di essere una finzione:

*"Forma e struttura, in tal modo, si fronteggiano, si scambiano sguardi ermetici, si chiedono vicendevolmente il perché del loro stare insieme, del loro giacere sul medesimo piano di fondo. La realtà è, che ciò che il muto dialogo tra il ritrarsi in sé del muro -il suo minus dicere- e l'indecente rivelazione delle linee isostatiche -il loro plus dicere- ha dissolto completamente la consistenza di ciò che prima era apparso come inflessibile diga".*³⁶

Ma non basta: l'organismo che si cela dietro di essa, nel suo riproporre la scomposizione e la frammentazione di linguaggi che caratterizza le rovine dei Fori, ne completa il gioco delle apparenze, al punto che la Sala dei Cinquecento e la Sala dei Mille cedono la parte da protagonista al complesso sistema di scale che le collegano, rinunciando ad ogni forma di dialogo con la stereometria assoluta dei loro volumi.

Come, pure, prosegue il sottile scambio di ruoli tra "soggetto" ed "elemento accessorio" la Casa del Fascio di Como, l'opera nella quale giace la più intima relazione con il metodo sintattico adottato nel progetto A per il Palazzo del Littorio e sopra descritto.³⁷

L'edificio è, infatti, un solido sottoposto ad un processo di erosione e, contemporaneamente, una griglia instabile che si mostra nel gioco delle sue aeree trasparenze e cerca di costruirsi nelle tre dimensioni. La griglia possiede un significato analogo a quello delle linee isostatiche che dissolvono la solidità della lastra ricurva del progetto A per il Palazzo del Littorio: divenuto un reticolo fisico e trasparente l'arabesco di quelle incisioni si trasforma qui in un'ulteriore "maschera" che, coinvolgendo nelle sue irruzioni e apparizioni l'intero oggetto formale, rivela ancora una volta come la materialità sia in realtà un "soggetto apparente":

"La battaglia tra le forme si è quindi placata. Il dialogo fra gli opposti

*assume ora una fissità apollinea: caso mai, nell'annullarsi della griglia come trasparenza di vuoti, nella superficie che si staglia verso il cielo, o nel suo sfumare nel grande nulla della parete piena -silenzio o pausa musicale che permette al tema di mutare tonalità insieme al variare delle facciate- si potrà scorgere l'enigmatico sorriso di Dioniso, che parla con la voce di Apollo".*³⁸

Tafari osserva come il tema della "maschera" assuma nell'opera terragnesca una sempre maggiore consapevolezza: se il muro in porfido rosso è ancora spaesato nel suo splendido isolamento, del tutto simile ad un pirandelliano "personaggio in cerca d'autore", nella Casa del Fascio, "la verità della maschera è tutto"³⁹ e l'apparenza diviene equivalente alla realtà. Lo conferma il progetto di secondo grado per il Palazzo dei Congressi all'E42, che trasforma in una metafora un organismo classicamente composto. La struttura del magnifico scrigno in cemento armato che avvolge l'edificio suggerisce, infatti, l'idea di un infinito moltiplicarsi dei sostegni dal ritmo binato, trasformando in labirintica una costruzione formale dotata, invece, di un ordine che, seppure complesso, è in ogni caso riconoscibile. Gli spazi che Terragni concepisce sono dei vuoti che non hanno bisogno dello spettatore per esistere: essi vivono di "vita autonoma, a sé stante, come un mondo splendido e assoluto"⁴⁰ in cui il gioco delle forme si esplica all'interno di una pura concatenazione di relazioni logico-formali che trascendono l'uomo e la sua esistenza.

La "maschera" (la forma astratta, sdoppiata, illusoria e tuttavia leggibile ancora come unitaria) svela, così, l'autentica relatività della Forma, permettendo di "cogliere tutte quelle sfumature che fanno sì che le forme si oppongano in un ambiguo sospendersi del loro senso.

*Ambiguo sospendersi, non equivoco ondeggiare. La sospensione del senso diviene così l'autentico soggetto delle maschere terragnesche. La "maschera" comprende in sé la realtà, ma anche il pudore che trattiene Terragni, "uomo difficile", dall'esibire indecentemente il nucleo privato del suo mondo poetico".*⁴¹

E, forse in maniera ancora più esplicita, il *Danteum*, pensato come il Palazzo del Littorio sul viale dell'Impero, "quel luogo artificiale, una strada che spacca la continuità dei fori antichi, che ne annulla la storia, proponendosi essa stessa come percorso metafisico".⁴²

In esso il simbolismo, nel quale Terragni traduce il tema del ricordo è ancora la "perversa maschera di un "assoluto for-

*male"*⁴³. Le sequenze simboliche legate alla vita di Dante ed alla struttura della Divina Commedia, seppure indispensabili per la costruzione della logica formale astratta che ne regola la composizione, divengono, infatti, "inesenziali una volta calate nell'architettura come tale".⁴⁴ Quest'ultima trova il proprio equilibrio nel preciso rapporto tra una legge armonica, basata sulla sezione aurea, ed una legge numerica, la cui coincidenza e sovrapposizione genera un fatto plastico di valore assoluto. Gli elementi primari del costruire -muri, colonne, spazi, slittamenti di piani- si tramutano in "significanti arbitrariamente connessi a significati",⁴⁵ essendo da questi generati e al tempo stesso indipendenti.

L'adozione di un pre-testo poetico ha così il solo fine di far risaltare il sistema di differenze che necessariamente intercorrono fra uno spazio letterario e uno spazio architettonico, per sottolineare, di quest'ultimo, la "stupefatta solitudine".⁴⁶ Risulta pertanto evidente come "la saggezza e la scienza per Terragni non fuoriescano (mai) dai confini rigorosamente tracciati intorno al nome che non designa che se stesso".⁴⁷ E come l'arte della simulazione assuma in Terragni "uno spessore non squarciabile con strumenti che siano fuori dal suo gioco".⁴⁸

Le maschere che egli crea si risolvono in una costruzione piuttosto che in un'espressione e richiedono, per essere comprese, non tanto una sapienza introspettiva quanto una sapienza architettonica. Rigorosamente fondate sulle proprietà della geometria, esse divengono una metafora dell'architettura come costruzione e come scienza; dell'architettura che si fonda sul mestiere e non sull'ispirazione, che non cerca l'originalità (nonostante le accuse sollevate, in tal senso, da Giuseppe Pagano)⁴⁹ ma l'origine.⁵⁰

Un'architettura capace di vivere nella durata di un tempo tutto interiore e, quindi, astratta ed assoluta.

¹ Manfredo Tafuri, "Il soggetto e la maschera. Un' introduzione a Terragni", in *Lotus International* n. 20, settembre 1978, pp. 5-31: 5.

² Vittorio Gregotti, "Editoriale", in *Rassegna* n. 11, settembre 1982, p. 5.

³ Cfr.: *Ibidem*, p. 5.

⁴ Manfredo Tafuri, "Il soggetto e la maschera. Un' introduzione a Terragni", cit., p. 10.

⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino: Biblioteca Einaudi, 1998, p. 23-24.

⁷ Cit. in: Arnold Schönberg, *Stile e idea*, Milano: Feltrinelli, 1975, p. 238.

⁸ Karl Kraus, cit. in: Walter Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino: Einaudi, 1973, p. 103-104.

⁹ Karl Kraus, *Detti e contraddetti*, Milano: Adelphi, 1972, p. 155.

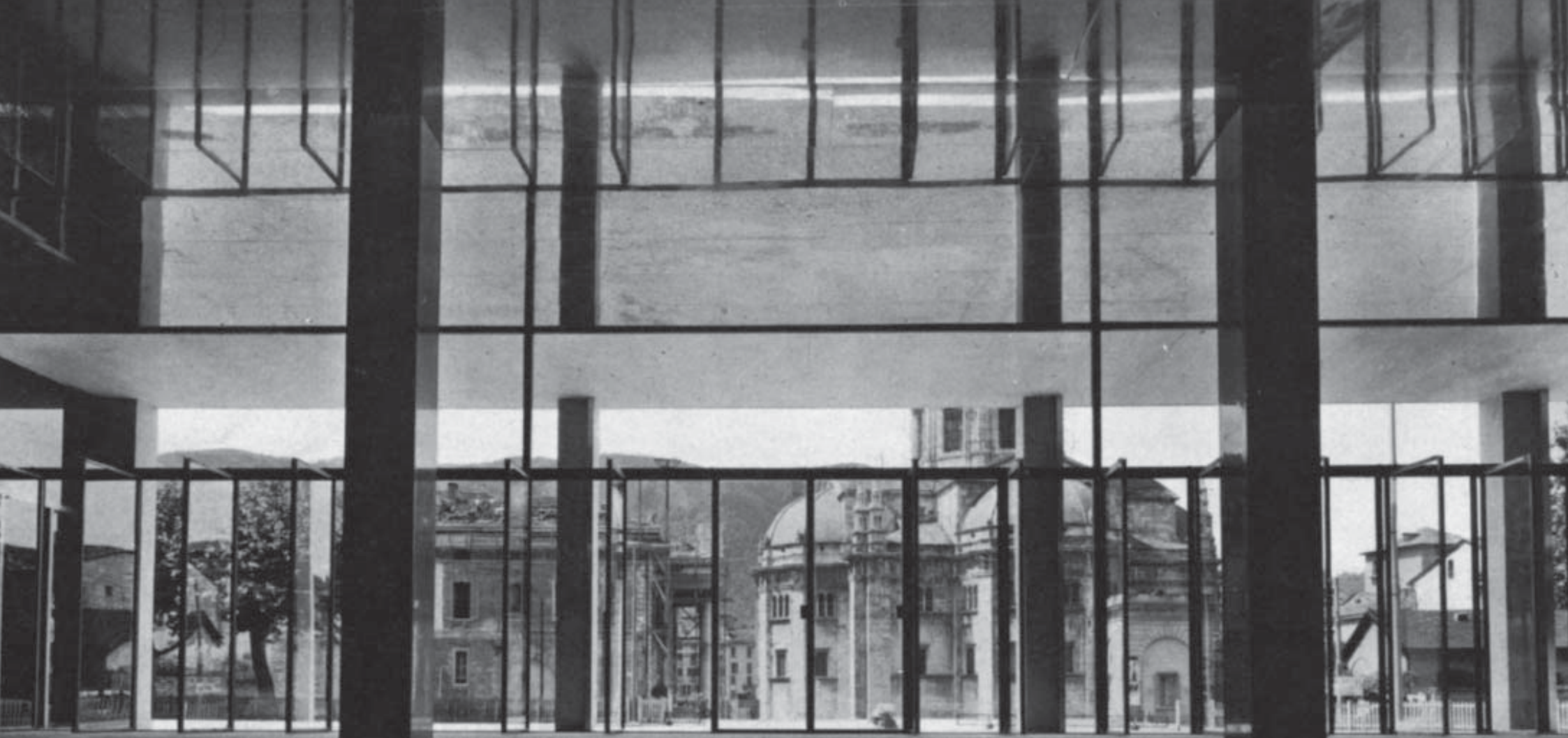
¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief. Lettera a Lord Chandos*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1974, pp. 34-35.



6



7



¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* e *Quaderni 1914-1916*, cit., p. 109.

¹² Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Milano: Rizzoli, 1967.

¹³ Cfr.: Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos. Teoria e opere*, Milano: Idea Books, 1981, p. 79.

¹⁴ Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, Milano: Adelphi Edizioni, 1972, p. 283.

¹⁵ Cfr.: Massimo Cacciari, "La Vienna di Wittgenstein", in *Nuova Corrente*, n. 72-73, Milano, 1977, p. 60.

¹⁶ Aldo Rossi, *L'architettura di Adolf Loos*, in Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos. Teoria e opere*, cit., p. 12.

¹⁷ Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, cit., pp. 255-256.

¹⁸ Cfr.: Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos. Teoria e opere*, cit., p. 79.

¹⁹ *Ibidem*, p. 82.

²⁰ Cfr.: Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1980, p. 216.

²¹ Cfr.: Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos. Teoria e opere*, cit., p. 71.

²² Vittorio Gregotti, "Editoriale", cit., p. 5.

²³ Bruno Zevi, *Giuseppe Terragni*, Bologna: Zanichelli, 1980, p. 10.

²⁴ *Ibidem*, p. 10.

²⁵ *Ibidem*, p. 12.

²⁶ Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, Milano: Saggiatore, 1965, p. 174.

²⁷ Bruno Zevi, *Giuseppe Terragni*, cit., p. 12.

²⁸ *Ibidem*, p. 14.

²⁹ *Ibidem*, p. 15.

³⁰ Friedrich Waismann, *Wittgenstein e il circolo di Vienna*, Firenze: La Nuova Italia, 1975, p. 312.

³¹ Hermann Hesse, *Il gioco delle perle di vetro*, Milano: Mondadori, 1976, p. 124.

³² Manfredo Tafuri, "Il soggetto e la maschera. Un'introduzione a Terragni", cit., p. 26.

³³ Cfr.: *Ibidem*, p. 20.

³⁴ *Ibidem*, p. 14.

³⁵ *Ibidem*, p. 10.

³⁷ *Ibidem*, p. 18.

³⁸ *Ibidem*, p. 18.

³⁹ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 26.

⁴¹ *Ibidem*, p. 20.

⁴² *Ibidem*, p. 20.

⁴³ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁹ Giuseppe Pagano, "Tre anni di architettura in Italia", in *Casabella* n. 110, febbraio 1937, pp. 2-5.

⁵⁰ Sul tema della maschera cfr.: Elena Pontiggia, *Classicità e Pitagorismo in Gino Severini*, in Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo*, Milano: SE, 1997, pp. 113-130.

⁵¹ *Ibidem*, p. 20.

⁵² *Ibidem*, p. 14.

⁵³ *Ibidem*, p. 10.

Pagine Precedenti:

- 1 Palazzo del Littorio a Roma. Soluzione A.
- 2 Vista del modello
- 3 Veduta del modello del Danteum
- 4 Vista del Duomo dalla terrazza della Casa del Fascio
- 5 Vista della Casa del Fascio dal Duomo
- 6 Casa del Fascio di Como
- 7 Fotomontaggio
- 8 Vista prospettica del retro della Casa del Fascio, tavola a tempera, 1933

- 8 Raddoppio dei pilastri nei riflessi del soffitto dell'atrio di ingresso della Casa del Fascio

Pagine successive:

- 9 Modello del Sacro dei Caduti della Rivoluzione all'interno della Casa del Fascio
- 10 Scala principale della Casa del Fascio
- Tutte le immagini appartengono all'Archivio Giuseppe Terragni.
- Si ringrazia Carlo Terragni



La maschera sincera: la facciata della Nuova Italia

Francesca Mugnai

Tra le opere più apprezzate di Edoardo Detti e Carlo Scarpa, il progetto della Nuova Italia (Firenze 1966-73) è concepito e realizzato in condizioni professionali ottimali giacché l'amicizia che lega Detti ai committenti (la casa editrice è proprietà della famiglia Codignola e conta tra i suoi dirigenti Tristano Codignola e Enzo Enriques Agnoletti, amici storici dai tempi della Resistenza) gli consente di lavorare secondo il metodo a lui più congeniale, ripensando continuamente le soluzioni trovate e "sperimentando il cantiere come momento creativo",¹ possibilità non concessa nella maggioranza dei casi.

Il lotto destinato ad accogliere il complesso direzionale si affaccia su due strade opposte di un quartiere residenziale situato appena fuori dalla cerchia dei viali, edificato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento ma oggetto, ancora in quegli anni, di notevoli interventi edilizi. Abbattuto fra le polemiche il villino ottocentesco che sorgeva nell'area, si decide di conservare un grande cedro del Libano collocato quasi al centro, condizionando così molte scelte progettuali, a partire dall'impianto stesso. Due schizzi di Scarpa, tanto schematici quanto eloquenti, illustrano e prefigurano l'intero progetto. Nella sezione un "parterre" (come lo definisce l'appunto scritto a mano) tiene insieme due edifici contrapposti di differente altezza, che tuttavia sembrano levitare su di esso; nel mezzo si trova il "grande albero", collegato all'architettura da una linea e una spirale per significare le sue implicazioni dirette e indirette sui due fabbricati. In effetti, il complesso si compone di due corpi allineati con la cortina stradale ed appoggiati, mediante *pilotis* di sezione rettangolare, su di una piastra estesa a

tutto il lotto. Abitata da molteplici funzioni, essa cela al suo interno i parcheggi seminterrati, il magazzino e la sala conferenze; la sua superficie si articola in lievi dislivelli e sul retro accoglie il giardino dominato dal vecchio cedro. La corte a verde così determinata, cuore del complesso in grado di esercitare una forza centripeta sugli ambienti intorno, la si intravede già da fuori attraverso i *pilotis*, che si fanno garanti del rapporto osmotico tra la strada e il giardino.

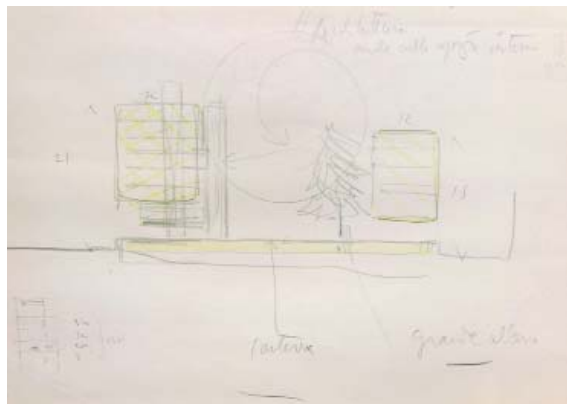
"L'Architettura anche nello spazio interno" si legge ancora nello schizzo della sezione. Il riferimento è all'elemento verticale accostato al blocco di sinistra e allude ai due corpi scala che fuoriescono a guisa di torri dai fronti posteriori degli edifici, costituendone i "principali perni".² Uno schizzo prospettico del corpo principale precisa invece il significato della piastra, qui descritta anche come "stilobate" ed apprezzabile nel suo valore di piazza interna che collega gli edifici e unisce le due strade opposte. Ad essa si accede da una breve rampa di scale, unica vera soglia tra l'ambiente privato e la via pubblica, consegnata alla cura di Scarpa come le altre scale presenti nell'edificio. La volontà, espressa nel disegno, di dare continuità alla piastra al fine di saldare le varie parti con una circolazione libera, porta a ridurre al minimo la percezione dell'atrio, arretrandolo rispetto ai pilastri e racchiudendolo entro pareti vetrate. L'invenzione del basamento, che risolve alcuni importanti problemi funzionali e distributivi, compreso quello di avvolgere l'ingresso con uno spazio di rispetto al riparo dal traffico veicolare, rappresenta un nodo cruciale del processo compositivo: secondo un principio che pare desunto dal basamento del portico brunelleschiano della



Foto e disegni sono conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, Fondo Detti

1
Condominio Bernieri, Marina di Carrara

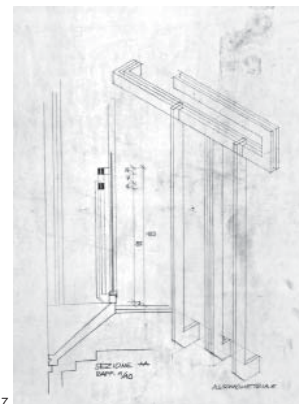
Pagine successive:
2
Nuova Italia
Carlo Scarpa, schizzo della sezione
3
Nuova Italia
Carlo Scarpa, schizzo prospettico
4 - 5
Nuova Italia
Carlo Scarpa, studi del prospetto
6
Nuova Italia
Dettaglio finestra
7
Nuova Italia
Studio Detti, dettaglio sezione finestra
8
Nuova Italia
Carlo Scarpa, studio del basamento
9 - 10
Nuova Italia



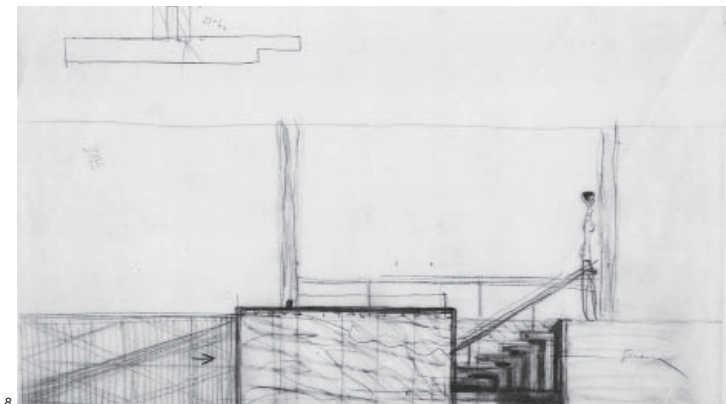
2



6



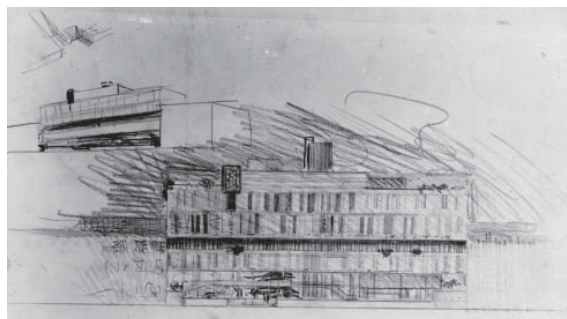
7



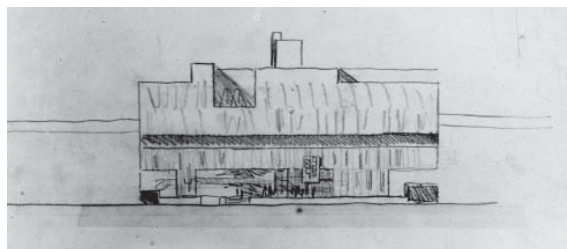
8



3



4



5

vicina piazza Santissima Annunziata, lo "stilobate" della Nuova Italia, alto circa 1,40 metri, segna il margine dello spazio pubblico (la strada, in questo caso) e al contempo schiude in profondità la vista del giardino alla quota dello sguardo, instaurando un rapporto di fluidità visiva tra il dentro e il fuori che corrisponde in realtà ad una loro separazione fisica.

Nello stesso schizzo vi è anche distillata l'idea generatrice del fronte principale, prefigurato come un blocco compatto sospeso sullo "stilobate" e segnato da una incisione orizzontale che rafforza per contrasto la sua immagine monolitica. L'enfasi attribuita alla solidità del volume mediante una misurata sottrazione di materia, discende da un principio compositivo già esperito da Detti nel condominio Bernieri a Marina di Carrara (1960-61) e affiorante dalla conoscenza profonda delle regole che governano l'architettura toscana. Tuttavia le logge che crivellano l'edificio carrarese, in intenso accordo col tormentato paesaggio apuano, donano all'architettura una drammaticità sconosciuta alla pacata severità urbana della Nuova Italia.

Eppure anche il fronte principale della Nuova Italia ha un carattere plastico, determinato dalla loggia continua al secondo piano che, in assenza di piedritti per l'arretramento dei pilastri dal filo esterno della facciata, genera una netta linea d'ombra affondata nel corpo dell'edificio. Ma qui l'asprezza del solco tracciato nello scabro calcestruzzo è ingentilita, senza essere negata, dal fremito che scompiglia le finestre, esili tagli di provenienza scarpiana³ che denunciano la presenza di una "facciata-maschera", per usare una espressione di Tafuri⁴ riferita ai richiami di Scarpa all'architettura di Venezia.

In effetti la composizione del prospetto si svolge lungo due direzioni opposte non prive di punti di tangenza, da un lato costruendo l'immagine di un blocco dalla forte valenza stereometrica, dall'altro svelandone il trucco costruttivo. Basta osservare il disegno delle finestre per cogliere questa ricercata ambiguità nella compresenza di due livelli: il volume del corpo di fabbrica e il paramento in calcestruzzo che lo avvolge. Incassate fino a sporgere oltre il filo interno del muro e ritagliate esternamente da un'asola di dimensioni inferiori alla reale apertura, le finestre appaiono come lastre fissate direttamente alla muratura, avendo il serramento nascosto dall'asola. Tale accorgimento amplifica la percezione di profondità ed omogeneità del muro a vantaggio dell'aspetto monolitico dell'edificio. D'altra parte, la distribuzione libera delle aperture, svincolata dal ritmo della struttura, e il taglio stesso della finestra, esteso a tutta l'altezza del piano fino ad incidere il solaio, che è celato da un elemento a scivolo di pietra serena, rendono palese la qualità epidermica del paramento, ribadita dalle serrande a scomparsa che calano quasi a ricucire gli strappi della "pelle" di cemento.

E ancora nella direzione dell'autodenuncia vanno interpretate le fughe che rigano il calcestruzzo creando dei campi privi di una stretta rispondenza alla scansione dei solai, oppure l'elegante fascia bianca che corre tutt'intorno al quarto piano a metà altezza.

Raffinati dettagli che sono, per entrambi gli architetti, parte integrante del processo ideativo dell'architettura, altrimenti spoglia di alcuni dei suoi valori fondamentali. Che si tratti di un infisso o di un elemento di arredo, del disegno di un

pavimento o di un corrimano, scendere di scala equivale, per Detti, a dare completezza alla forma,⁵ apponendo al testo architettonico delle chiose che arricchiscono di senso e nobilitano il tutto. Ciò significa attribuire al particolare un ruolo importante eppur subordinato alle ragioni costitutive dell'opera, rispetto alle quali esso è pensato in assoluta coerenza e continuità. In questo si ravvisa quell'atteggiamento riconducibile all'ambiente toscano che è codificato da Gori Montanelli come "una riluttanza verso soluzioni che siano di pura e semplice decorazione, non giustificate cioè da una ragione quasi strutturale di decoro, sia per il timore che il prevalere del dettaglio possa soffocare il senso geometrico, sia per quel gusto di sobrietà che regola tutte le manifestazioni dello spirito toscano".⁶

A ben vedere l'ambiguità del prospetto fin qui rilevata confluisce in una ricerca più ampia e generale condotta sul limite tra l'adesione alla norma e il suo sovvertimento e che investe l'intera partitura architettonica della facciata. All'interno di una ripartizione "classica" dove la base è offerta dallo "stilobate", il coronamento è dato dal piano attico (arretrato) e concluso da una spessa soletta⁷ e lo sviluppo è canonicamente suddiviso per fasce orizzontali, lo sfalsamento delle finestre e l'alternanza di piani "pieni" e piani "vuoti" rappresentano delle anomalie che rendono dinamica la composizione.

Ultima opera della collaborazione, il progetto della Nuova Italia può essere considerato l'esito di un raggiunto equilibrio tra gli architetti, incontro bilanciato di due lessici distinti ed ormai entrambi consolidati che tuttavia, anzi proprio per causa di questa uguaglianza ponderale, non approda ad un risultato uni-

tario. Fatto che si può porre all'origine dell'ambiguità prima descritta e che si comprende pienamente se si considera l'edificio della Nuova Italia uno stadio intermedio fra il condominio Bernieri e gli appartamenti realizzati da Scarpa a Vicenza, tappa obbligata di un immaginario processo di migrazione dell'architettura dalla Toscana al Veneto

¹ G. F. Di Pietro, *Il lavoro di architetto*, in A. Boggianno, M. Zoppi (a cura di), *Edoardo Detti*, "Quaderni di Urbanistica Informazioni", n. 1, 1986, pp. 18-20. Inoltre, proprio della esperienza della Nuova Italia, Detti scrive: "[...] durante questi anni furono apportate diverse varianti, dovute ad una continua e comune ricerca per migliorare l'impianto architettonico e realizzarne i suoi particolari. Un processo questo che è solo possibile quando con la direzione dei lavori si può seguire l'opera in tutti i suoi dettagli e si può usufruire, come in questo caso, di artigiani con i quali si è lavorato in precedenza per le opere in ferro, in pietra, in marmo, per le finiture delle pareti, ecc." (E. Detti, *Sede per la "Nuova Italia editrice" a Firenze*, in "Controspazio", n. 2/3, 1984, pp. 61-66).

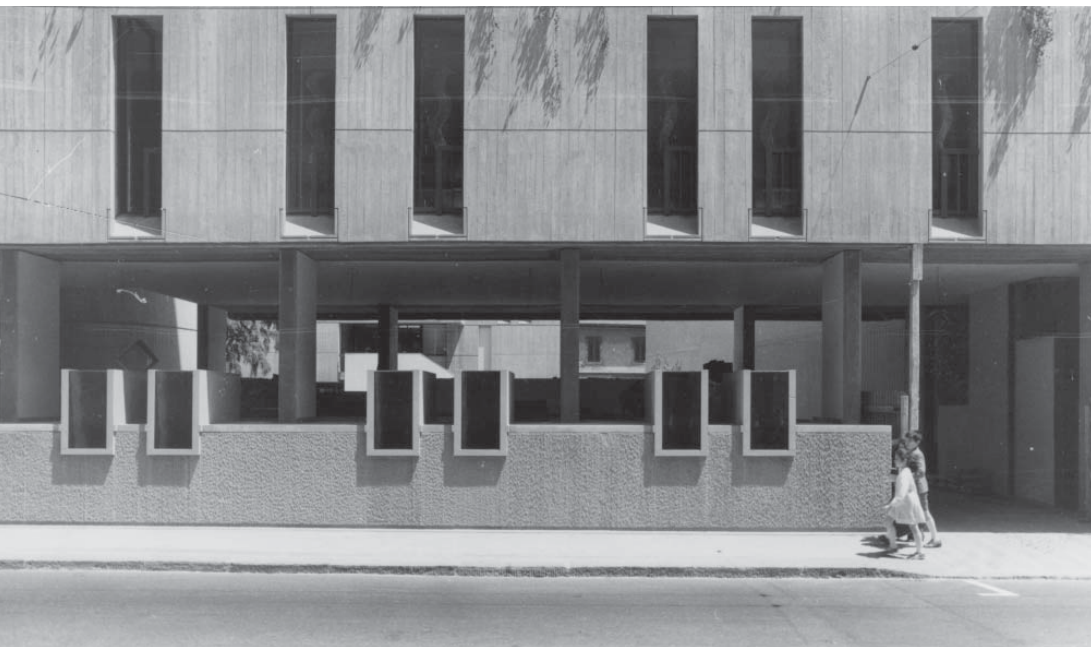
² E. Detti, *ibidem*.

³ Già nel progetto del Teatro Carlo Felice a Genova (1963 e segg.) i prospetti sono caratterizzati da finestre allungate sfalsate l'una rispetto all'altra. Dopo la Nuova Italia, Scarpa realizza a Vicenza una casa per appartamenti (1974-78) utilizzando lo stesso tema compositivo ma rinunciando allo scavo.

⁴ M. Tafuri, *Il frammento, la "figura", il gioco*, *Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa*, Milano 1984, pp. 72-95.

⁵ Cfr. G. F. Di Pietro, *Il lavoro di architetto*, cit. alla nota 1.

⁶ L. Gori Montanelli, *Architettura rurale in Toscana*, Firenze 1964, p. 30.





Geografia del silenzio

Nelle *Elegie Duinesi* Rainer Maria Rilke per-corre un orizzonte lungo il quale tra l'uomo e il divenire si erge il profilo delle cose che, altro da noi, sono formate di una sostanza resistente, capace di sfidare il vento che tutto distrugge e cancella: "Vedi, gli alberi sono; e le case, / in cui si dimora, anche stanno. Ma solo / noi come una folata sfiorando le cose passiamo. / E tutto a dissimularci congiura qui, forse / per vergogna e ora forse come divina speranza". Alcune cose svaniscono, altre resistono allo scorrere degli accadimenti, o almeno si accompagnano a un tempo di maggior durata rispetto a quello che trasporta le

nostre esistenze e, anche quando di queste rimangono solo tracce intermittenti, la loro persistenza assurge a punto di riferimento fisso rispetto al quale poter misurare il nostro movimento, a capisaldi di un itinerario che serra legami tra esperienze lontane nel tempo e nello spazio. E, ancora oltre l'evidenza materiale delle cose stesse, anche una volta che questa si è dissolta, permane ciò che dentro di noi le riproduce in orme indelebili: il ricordo, che secondo una trasmissione protesa ad abbracciare esperienze lontane nel tempo, tesse una trama invisibile nella quale tutti gli uomini trattiene e unisce.

Nel surreale epilogo del *Lupo della steppa*, sullo sfondo del mirabile ultimo atto del *Don Giovanni*, mentre Leporello è già in ginocchio nell'atmosfera bella e terribile tesa a preannunciare la comparsa del convitato di pietra, Hermann Hesse, con un inaspettato colpo di teatro, fa apparire una beffarda figura di Mozart che, acceso un apparecchio radio da lui stesso costruito, si rivolge provocatoriamente ad Harry e lo incalza: "Ascolti la forma lontana della musica divina che passa dietro il velo disperatamente idiota di questo ridicolo apparecchio..." e ancora, ascolti "come la radio priva questa musica della sua bellez-

za sensibile, la sciupa, la graffia, la scatarra e tuttavia non può sopprimerne lo spirito". E Harry, "Oltre quello scatarrare e grachiare riconosce veramente, come si riconosce dietro una crosta di sudiciume un antico quadro prezioso, la nobile struttura di quella musica divina" intravedendo l'inarrestabile conflitto fra "tempo ed eternità", quale inevitabile destino dell'umanità. Un inarrestabile conflitto nel vortice del quale, all'impetoso scorrere del tempo, gli uomini cercano di contrapporre una epifania di gesti e di segni che, impressa nell'immagine delle cose, si fa testimonianza di una sacralità terrena prossima

ad un ordine superiore, del quale ambisce ad essere il più limpido riflesso. Ma questa epifania dell'infinito, così mirabilmente lasciata intravedere dai frammenti letterari di Rainer Maria Rilke ed Hermann Hesse, da sempre distesa a rischiare il cammino dell'uomo, pare oggi travolta dalle lacerazioni, sempre più stridenti, di un paesaggio contemporaneo che a stento contiene le sue avvelenate contraddizioni e al contempo occulta le tracce del passato dal quale procede. In un panorama incerto che bordeggia sul liminare di una dissoluzione senza ritorno, la sequenza di disegni e fotografie propo-



2 3



sta nell'occasione dell'esposizione presso la Galleria dell'architettura italiana, Chiaramonte e Zermani sembrano ripercorrere una sorta di taccuino di viaggio del corpo e dell'anima, attraverso quelle stesse lacerazioni che solcano le distanze del paesaggio occidentale, alla ricerca di "ciò che del paesaggio è pronto a salvarsi".¹ Talvolta percorrono "strade romane che sono avvenimenti della ragione, nascono dalla ragione, nascono dall'astrazione, dal possesso dell'idea di linea retta... pensate come linee rette lunghe una regione intera, come l'Emilia", talvolta si avventurano in "luoghi intensamente silenziosi, favolosi, ignari delle dure consolazioni della geometria".² Il Mediterraneo, vissuto come "un immenso archivio e un profondo sepolcro"³ nell'ambito del quale ciò che domina in ogni alterazione sembra essere la persistenza della materia antica, fa da sfondo a questo "andare e venire in un

movimento senza posa e senza fine"⁴ durante il quale i viaggiatori rinviengono una processione di tracce e di misure provenienti da luoghi e da tempi lontani tra di loro e la fa emergere dal tumultuoso fondale della contemporaneità, utilizzato quale efficace mezzo di contrasto. Chiaramonte e Zermani pazientemente indulgono nel rileggere in trasparenza, secondo una sequenza sempre diversa, i materiali rinvenuti nel corso del loro itinerario e imbastiscono con lentezza un nuovo sistema di misurazione, ancora una volta provvisorio, inevitabilmente suscettibile di continue modificazioni, ma sufficientemente solido e stabile nella sua coriacea essenza. In questo incessante lavoro, se per Chiaramonte la luce è mezzo privilegiato per incidere la consistenza scabrosa della materia sulla superficie levigata di una lastra fotografica e per fissare la mutevolezza del reale e l'insondabilità dell'essere

nella staticità del fotogramma, per Zermani la gravità di quella stessa materia si fa presenza diafana nel tratteggio monocromo dei disegni e cattura con precisione l'immaterialità della luce medesima, che tutto avvolge in una straniante sospensione volta a relegare l'assordante svolgersi del presente "al rango di rumore di fondo, ma che nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno".⁵ Ad ogni sosta che i due protagonisti ci propongono, con ostinazione si sperimenta il rapporto fra la complessità infinita del reale e il bisogno insopprimibile dell'uomo di definire, determinare o racchiudere lo spazio illimitato, costituendo un insieme, un tutto armonico, un quadro concluso, che rappresenti e al contempo contenga la vertigine dell'illimitato. Di volta in volta, nella dimensione finita della scena inquadrata, disegno o fotogramma, i due viaggiatori incidono una possibilità del reale avvolto nell'attesa della speranza.

Nella incalzante dissoluzione del paesaggio contemporaneo, riflesso di uno smarrimento interiore che sembra preludere ad un oramai prossimo inverno dello spirito, entrambi sono concentrati nel "cercare quel particolare luogo e tempo in cui tutte le cose si toccano, sono in contatto, sanno l'una dell'altra"⁶ per farci scoprire, in fondo, che quel luogo è ovunque, e che in ogni istante è contenuto l'infinito. Sospesa in un silenzio che è promessa di redenzione, la misura sacra cercata da Chiaramonte e Zermani ci indica una nuova condizione possibile, nella quale la distensione lineare del tempo si annulla e annuncia un ordine ancora praticabile, per tentare di dare un senso compiuto al paesaggio occidentale. Una nuova dimensione del classico si annuncia. Una dimensione vocata a ricomporre i frammenti di una sorta di geografia del silenzio, che contiene la medesima fre-

mente attesa avvertita da Heidegger a Olimpia di fronte alla visione del combattimento fra Pelope ed Eanomaio raffigurato nello spazio limitato del frontone del tempio di Zeus dove, secondo l'autore, più che in ogni altra opera, "il silenzio, con tanta semplicità, è rappresentato come spazialità dello spazio dell'esserci".⁷

Fabio Capanni

¹ Paolo Zermani, *Identità dell'architettura* parte seconda, Officina, Roma, 2002.
² Giorgio Manganelli, *La cattedrale parla in La favola pitagorica*, Adelphi, Milano 2005.
³ Predrag Matvejević, *Mediterraneo*, un nuovo breviario, Garzanti, 1991.
⁴ Giovanni Chiaramonte, *Il paesaggio consola l'esilio in Identità dell'architettura italiana 6* (Catalogo del 6° Convegno "Identità dell'architettura italiana" svoltosi presso l'Università di Firenze il 13-14-15 Novembre 2008).
⁵ Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano, 1995.
⁶ Orhan Pamuk, *Autore implicito* (Discorso tenuto alla University of Oklahoma il 21 aprile 2006 nell'ambito della Puterbaugh Conference) in *La valigia di mio padre*, Einaudi, Torino, 2007.
⁷ Martin Heidegger, *Saggi*, Guanda, Parma 1997.

1 - 2 - 3
 Giovanni Chiaramonte - Paolo Zermani
 Misura sacra
 Galleria dell'architettura italiana
 Firenze 8-28 maggio 2009
 foto dell'allestimento mostra Duccio Ardevini

Pino Castagna

... in pietra alpestra e dura

(da una poesia di Michelangelo)

Marina di Massa, Piazza Bad - Kissingen

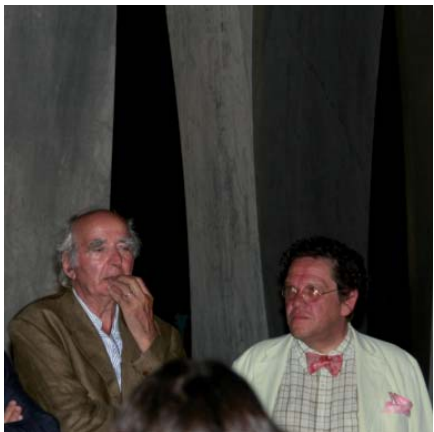
Marmo bianco Carrara, acciai marten-
sitici/ferritici particolarmente adatti a
resistere in condizioni ambientali tipiche
dell'atmosfera marino-salina e acciai ad
alta resistenza meccanica, base in ce-
mento armato e acciaio cor-ten
570 x 1750 x 875 cm (2001-2009)

4

Inaugurazione 15 luglio 2009
l'autore con Philippe Daverio
foto Antonio Castagna

5

Pino Castagna
"... in pietra alpestra e dura"
foto Antonio Cozza



5



La CASA. Forme e ragioni dell'abitare
Luciano Semerani (a cura di),
Skira editore, Milano, 2008
ISBN 97888-572-0022-4

Nei primi anni Settanta, tra l'epopea dell'analisi urbana e le lotte salariali dell'Autunno caldo, la cultura architettonica nazionale aveva visto la ricomparsa dell'engelsiana *Wohnungsfrage* poi stemperata in prassi elusive che sancivano la scarsa incisività disciplinare sulle reali dinamiche dello sviluppo urbano. Recentemente le spinte demografiche legate alla globalizzazione hanno posto l'urgenza di riprendere la ricerca sull'abitazione quale costituente primaria della città. È sotto l'apparente conflitto tra Forma e Ragione che i gruppi coordinati da Luciano Semerani e Antonio Monestiroli hanno inteso pubblicare gli esiti dei loro studi sul tema della casa. Semerani precisa la sua distanza dalla tradizione funzionalista risalente a Klein: contro il feticcio urbano si impone un recupero della qualità interna dell'abitare, un senso di adeguatezza precorsa nelle descrizioni di Plinio per la villa Laurentina. Il meticciamiento culturale prelude a una architettura di nicchie, accogliente, adatta alla singolarità dei luoghi eppure aperta alle suggestioni di altre culture, altre epoche e altri padri. Tra questi ultimi troviamo il Plečnik delle "case sotto un tetto comunale" (a lungo studiate da Antonella Gallo) oppure le case a corte, "introverse ma generose", di Pruscha o Rainer in Austria, Correa a Hyderabad, Ivanšek a Lubiana (Eleonora Mantese) mentre in Sudamerica, più che il tipo o la geometria, sono i miti e le figure presenti nelle case di Lina Bo Bardi (Giovanni Marras) o il ruolo del dispositivo di facciata della corbusiana casa Curutchet (Armando Dal Fabbro) a porsi quali termini di paragone. Monestiroli tuttavia ammonisce sull'aleatorietà del concetto di qualità auspicando il recupero del grande apporto tecnico-metodico del Movimento moderno quale atto di Ragione: accanto alle accezioni di abitare tratte da Rogers, Fustel de Coulanges, Vittorini e Pasolini si dipanano le lezioni di Ledoux, Tessenow, Loos, Le Corbusier, Mies. Ma l'aspetto che qualifica maggiormente il volume non è l'intento revisionistico o la mera raccolta di saggi quanto la logica consequenzialità riposta tra analisi critica e progetto, facendo dell'esito compositivo il risultato più coerente della ricerca universitaria. Nei termini di questa rinfondazione si evidenziano i temi del recinto, l'isolazione della sezione, la piacevolezza dei luoghi del vivere posti a qualificare l'ambito domestico oltre la banalizzazione professionale o l'ictonismo della decostruzione. Ecco come, nella sezione Progetti del volume, le case a nucleo collettivo di Mantese e Baragiotta reinterpretano il tipo B della "casa-famiglia" di Cesare Cattaneo quali unità inestitivamente disponibili ad un rinnovato senso condiviso dell'abitare entro in un'area marginale della periferia di Mestre; Dal Fabbro e Martinelli riconcettualizzano l'ipotesi "Curutchet" in luogo della casa alle Zattere di Gardella, intrecciando la fluida spazialità veneziana

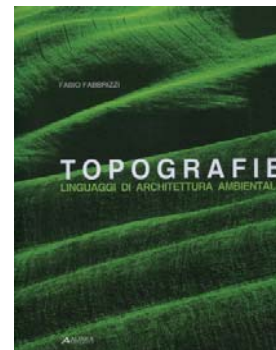


na con gli etimi rigorosi provenienti dal razionalismo lariano, il peristilio della behrensiana casa Wiegand o le corti urbane sudamericane. Il prototipo studiato da Semerani e Gallo presenta una diversa machine à habiter, una casa-guscio che, inerpicata attorno ai livelli della "scala-albero", elude il riduzionismo existenz-minimum rovesciando all'interno le categorie semperiane: luoghi e situazioni - tavolo, veranda, sofa, focolare... - si dispongono in modo affine alla complessità distributiva di Loos evocando la qualità del vivere delle case ottomane.

Luigi Pavan

Orsina Simona Pierini
Oltre la maschera
Sulla facciata. Tra architettura e città
Maggioli Editore, Milano, 2008

Esiste in architettura una logica che perdura oltre le contingenze che legano ciascuna opera ad un luogo e ad un'epoca. Ad essa rispondono quelle ragioni costitutive che governano il compositi di elementi, di pezzi e di parti; quei "principi impliciti nell'architettura d'ogni tempo" che ne permettono una lettura analitica oltre lo spazio ed il tempo stessi. Il saggio *Sulla facciata*, interrogandosi proprio su un "tema che sembra quasi d'altri tempi", riesce a riportare un'attenzione compositiva sul piano dell'edificio in cui "la struttura formale interna si mostra verso l'esterno ma anche la città si rappresenta nell'eredità delle sue figure", attualizzandone così il valore rispetto al dibattito architettonico contemporaneo. In questo senso il testo, secondo una duplice prospettiva di analisi architettonica e urbana, studia "senza il filtro del tempo" i principi che governano il *mostrarsi* dell'architettura "verso la città ma anche con la città", intessendo una trama di relazioni il cui ordito ricuce la trasversalità temporale delle singole esperienze architettoniche nel più ampio arazzo delle ragioni logiche e compositive che strutturano la disciplina stessa. L'operatività dell'analisi - intesa come "ricerca teorica di principi da usare nel progetto" - si sviluppa a partire dallo studio della relazione non banale che si svolge "nella analogia logica tra tipologia e facciata" in rapporto alla città. L'astrazione di principi compositivi universali (scala, misura, proporzione, ritmo...) si articola così rispetto all'indagine su di una accurata selezione di archetipi (porta urbana, arco di trionfo, setzionio...) - in un costante parallelo monumento / regola che sottolinea il valore dell'antico come portatore originale di una logica progettuale insita alla disciplina stessa. A partire da alcuni illustri esempi passati (il Colosseo, il palazzo italiano) si offre poi, secondo una concezione evolutiva della materia, una prospettiva sugli usi possibili e sulle variazioni dei cardini compositivi delineati, esemplificati infine attraverso un lavoro di analisi ed esercizio pratico sulla sintassi urbana.



Da Alberti a Loos, da Francesco di Giorgio ai BBPR, da Schinkel a Mies, da Michelangelo a Terragni, Albini e Gardella, la ricerca abbraccia un vastissimo arco temporale che dall'antichità classica giunge alla generazione postbellica secondo un percorso di indagine sui principi costitutivi e compositivi che allarga la propria lente dalla scala architettonica alla città, facendo sì che le relazioni tematiche meta-temporali costituiscano la chiave di lettura per comprendere un senso universale (e "unitario") della disciplina. La trasversalità temporale, che ricorre in tutto il lavoro, esplicita dunque un chiaro modo di operare rispetto alla storia. Lo sguardo che l'autrice ci offre risulta infatti lucido e pragmatico, secondo quella volontà di "studiare il passato per portarlo a noi", tale da renderlo "attivo fertilizzante" nel processo creativo. Si cala così la maschera di cui il contaminarsi con il tempo, il luogo, la cultura e l'arte riveste gli edifici, disvelando quelle ragioni del progetto che nella continuità dell'esperienza storica appartengono stabilmente alla disciplina strutturandone il vero volto: la facciata, tra architettura e città.

Matteo Menotto

Fabio Fabbrizzi
Topografie
Linguaggi di architettura ambientale
Alinea Editrice, Firenze, 2008
ISBN 978-88-6055-181-8

Nella progettazione dell'architettura contemporanea si assiste con sempre maggiore frequenza all'utilizzo di una linea di ricerca che utilizza inedite reciprocità tra l'edificio e il contesto per il quale l'edificio viene pensato o realizzato. Una progettualità che ha alterato il consueto rapporto tra edificio e suolo, configurandosi in una operatività che pur presentando differenti approcci espressivi e linguistici, mette in atto l'applicazione di nuovi e al contempo atavici, meccanismi compositivi. Fabio Fabbrizzi, nel bel libro "Topografie. Linguaggi di architettura ambientale", individua le molte leve di questo approccio, presentandoci un sostanzioso stato dell'arte, delle molte realizzazioni e delle molte ricerche in corso attualmente sull'argomento. Nei diversi 47 esempi che raccolgono il meglio della cultura architettonica nazionale e internazionale, emerge una nuova valenza assegnata al tradizionale rapporto tra figura/sfondo interconnebile tra l'architettura e il paesaggio. Mentre tradizionalmente l'atto compositivo mantiene distinta l'entità della forma architettonica dall'entità del contesto, l'approccio topografico, proprio attraverso le intime dinamiche del progetto, crea una terza entità che supera la suddivisione delle due categorie in favore di una reciprocità inaspettata grazie alla quale l'architettura si fa paesaggio e viceversa, il paesaggio si fa architettura. Attraverso un raffinato e accattivante progetto grafico, il libro conduce alla scoperta di una formatività

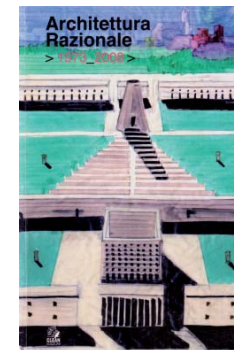


che indipendentemente dalle molte diversità linguistiche attraverso le quali viene declinata, costituisce una tematicità nella quale non è difficile scorgere una carica di straordinaria potenzialità e suggestione. Merito anche della tangenza con le varie filosofie della sostenibilità, che questo approccio, nel trattare di rapporti tra la dimensione naturale e artificiale, solleva. Il taglio che l'autore dà alla raccolta, non ha nulla di classificatorio. Dopo la colta e illuminante introduzione disciplinare sull'argomento, si compie infatti un lungo resoconto critico e descrittivo attuato per frammenti, come se ogni progetto cioè, costituisse un unico discorso sulla sensibilità e sul metodo, a ricordarci che i molti esempi inquadri, non fanno altro che riscrivere una nuova visione delle relazioni identitarie con il luogo. Accanto alla visione topografica, può tuttavia esistere il pericolo di una sorta di perdita dei consueti valori disciplinari propri del progetto, in favore di una scelta di forma delegittimata e più vicina a versanti istintivi e organici. Come se la libertà presente nel legame con il fatto naturale, autorizzasse a non tenere più presenti le consuete dinamiche di creazione spaziale in favore di una plasticità forse più scultorea che non architettonica. Dalla lettura delle molte proposte, si registra però un preciso orientamento dell'autore. Come se Fabbrizzi volesse suggerirci la presenza di un vero e proprio tema nascosto nel libro, ovvero una sorta di riflessione subliminale, che lo porta a privilegiare la presentazione di progetti e realizzazioni nei quali l'approccio topografico non fa perdere la dimensione sintattica del percorso compositivo, anzi lo sottolinea, come se il verde, la natura e il paesaggio, fossero solo "mattoni" -lui dice- alla stessa stregua degli altri materiali della costruzione. Un libro ricchissimo di immagini, contenuti e sensibilità, abilmente disposti nella loro squillante diversità a costituire un prezioso contributo capace di evidenziare con rara capacità culturale e critica -sottolineata dal tono elegante e *glamour* dello sguardo- la consistenza presente e futura di questa tendenza progettuale. Una tenenza, questa della topografia, da intendersi nel proprio senso etimologico di "scrittura del luogo", i cui parametri culturali, operativi, linguistici e spaziali, fanno già pensare alla forza di una vera e propria nuova icona compositiva.

Paolo Di Nardo

Valentina Ricciuti
Le scritture dell'arte. Dissociazioni sinestetiche per la notazione della città
Libria, 2005
ISBN 88-87202-66-4

Il libro di Valentina Ricciuti è un'apassionata e accurata ricerca sulle scritture artistiche e architettoniche del Novecento, dalle esperienze delle Avanguardie Storiche fino alle opere degli anni novanta. Si tratta di una ricognizione, frutto di un attento

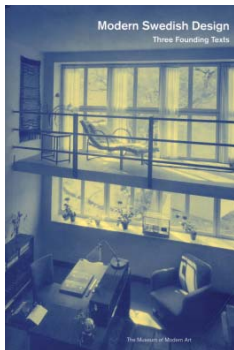


studio, che vede l'autrice spaziare in diversi settori ed esplorare anche ambiti a lei poco noti, all'interno dei quali coglie suggestioni e indirizzi per compiere letture trasversali che le consentono di individuare corrispondenze, somiglianze, affinità, rimandi tra i diversi, e talvolta apparentemente distanti, apparati alfabetici dell'arte, architettura, musica, danza, coreografia, poesia visiva e finanche delle strategie belliche. Ciò che ne risulta è un proficuo *perdersi per poi ritrovarsi*, che vede il giovane architetto romano addentrarsi nel merito dei *sistemi notazionali* afferenti alle diverse forme espressive per individuare per ciascun segno le unità alfabetiche particellari alla base della costruzione della grammatica generatrice della *scrittura artistica*. La premessa di questa riflessione sull'universo della rappresentazione è che qualsiasi scrittura va letta quale "pratica incisoria", ovvero come atto del fare segni, dell'imprimere immagini su una superficie, dove quest'ultima non si pone quale mero supporto materiale ma piuttosto come estensione fisica di uno spazio interiore. Da questa analisi sugli apparati segnici si comprende come se è vero che matrici comuni possono produrre risultati completamente diversi tra loro, è vero anche che le scritture delle varie arti possono confondersi e rimandare ad altri segni, indicando il sussistere di tracce mistiche, oltre che di imprevedibili analogie tra diversi ambiti disciplinari e sensoriali. Il volume si conclude con la presentazione di una "partitura urbana", un interessante esperimento compositivo di importazione notazionale di segni musicali in architettura, compiuto dall'autrice in occasione della sua tesi di laurea svolta con Franco Purini. Si tratta di un frammento urbano che, come scrive Francesco Moschini nella prefazione, è il risultato di una "vera e propria stratificazione che a partire dalla nozione stessa di scrittura come «incisione» si propone quale cageliana sovrapposizione di suoni e di silenzi, pause e ritmiche seriali".

Stefania Suma

Architettura Razionale 1973-2008
Federica Visconti, Renato Capozzi (a cura di)
Ivano La Montagna (colloqui/interviste)
Clean Edizioni, Napoli, 2008
ISBN 9788884971425

Potrebbe apparire scontato, comodo o certamente retorico definire colto e intelligente il contributo di questa pubblicazione, in realtà il giudizio non è frutto di una considerazione superficiale o frettolosa, ma, enuncia l'esito felice o fausto di tale approfondito lavoro in seguito ad una seria ed attenta lettura. Nei suoi scritti lo stesso Aldo Rossi era incline, per una sorta di sentimento interiore, utilizzare gli aggettivi *felice* o *fausto*, legati ad una sua dimensione, ad un suo lessico personale o privato e sembra bello acco-



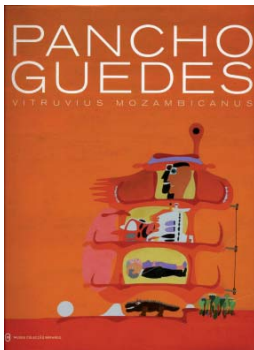
starli ora a questo testo in cui egli è figura centrale a cui fanno preciso rimando gli interventi argomentativi. Il lavoro svolto dai curatori e dal coordinatore dei colloqui delle interviste effettuate è ricco e puntuale non solo per le testimonianze raccolte, relative ad una delle fasi più importanti, feconde e fondamentali dell'architettura contemporanea, ma anche per l'elevatura dei contenuti trattati attraverso il contributo dato dai professori contattati che diviene in un certo modo oggetto per ordinare e trasmettere delle lezioni di architettura. Tra gli intervistati emerge un tratto comune, la considerazione e il valore attribuito non solo alla lezione di Aldo Rossi o al gruppo di giovani architetti dei primi anni Settanta che hanno "costituito" una tendenza di cui egli era idealmente il nitore, ma anche come essi abbiano dapprima aderito al dibattito condividendone le motivazioni e successivamente si siano impegnati a formare le generazioni posteriori di architetti. A tal riguardo emerge una questione reale, ovvero lo stato in cui versa la scuola di architettura a distanza di circa quaranta anni dalla nota XV Triennale. Si evince che alcune discipline come lo studio dell'analisi urbana, intesa come conoscenza morfologica e tipologica, il rapporto tra analisi e progetto, la questione architettura – città, sono state accantonate e non sono più considerate fondative. Tutte sostituite da un insegnamento che trae origine da presupposti dal tono celebrativo con esiti grafici accattivanti, da un tipo fuorviato di analisi poiché elaborata sulla dinamica quantitativa, prevaricata dai cosiddetti riferimenti progettuali spesso o nella totalità esclusivamente formalistici, anziché essere considerati l'ultimo atto di un lavoro di sintesi derivante da un processo di analisi ritenuto obsoleto.

"E restano miseri coloro che pensano di cominciare da se stessi o non conoscono i loro padri prestandosi così alle mode ingannevoli", questo il pensiero di Aldo Rossi il cui significato e valore emerge con serena delicatezza dal testo.

Andrea Donelli

Uno Åhrén, Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Ellen Key, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl *Modern Swedish Design. Three Founding Texts* (a cura di Lucy Cragh, Hennes Kåberg, Barbara Miller Lane; con un saggio introduttivo di Kenneth Frampton) The Museum of Modern Art, New York, 2008 ISBN 978-0-87070-722-3

Durante l'estate del 1930 si accendono a Stoccolma le luci di un nuovo pezzo di città disegnato da E.G. Asplund per dare corpo, attorno al Corso centrale, a una sequenza di piazze e larghi trasporti dal Mediterraneo in un arcipelago del Baltico. Per quattro mesi gli edifici ospitano l'Esposizione universale e poi rimangono nella memoria della città insieme al ricordo di una festa, elegante e colorata, durante la quale, agli estremi confini d'Europa, si



è realizzato qualcosa in grado di stupire gli stessi pionieri dell'architettura moderna. Nonostante l'importanza riconosciuta del *Modern Swedish Design* nelle vicende dell'architettura internazionale, gli scritti che ne hanno definito le linee teoriche non sono mai stati tradotti in maniera sistematica, lasciando così il movimento intellettuale che ne è stato alla base in secondo piano rispetto alle opere e agli oggetti di larga diffusione in tutto il mondo. Affermando l'importanza del legame tra teoria e opere realizzate, il Museum of Modern Art di New York pubblica tre di questi testi tradotti in inglese, ricollocati nel proprio contesto culturale grazie alle introduzioni delle curatrici e commentati da un saggio di Kenneth Frampton. L'edizione propone una sorta di genealogia e si avvicina al facsimile, grazie all'utilizzo di uno stile grafico e di illustrazioni il più possibile fedeli agli originali, rimandando al valore di manifesto che queste pubblicazioni hanno avuto al momento della loro apparizione in Svezia. In *Beauty in the Home* (1899) la filosofa Ellen Key promuove una nuova sensibilità estetica che parte necessariamente dall'organizzazione della casa e per questo può svilupparsi parallelamente a una profonda riforma sociale. Gregor Paulsson, storico dell'arte e direttore dell'Associazione per l'artigianato svedese a cui si deve l'organizzazione dell'Esposizione del 1930, sostiene, in *Better Things for Everyday Life* (1919), che il disegno delle case e degli oggetti utili a migliorare la vita dell'uomo deve procedere coerentemente con i mezzi e le tecniche di ciascuna epoca, e per questo essere accessibili a tutta la società. E ancora la casa, o meglio la riflessione sulla costruzione di una domesticità moderna ma allo stesso tempo intima, a fare da filo conduttore all'ultimo testo: *Acceptera*, il manifesto redatto nel 1931 dallo stesso Paulsson, insieme a cinque degli architetti che hanno realizzato l'Esposizione, in difesa dei principi messi in mostra l'anno precedente. Il testo collettivo, propone, con l'imperativo di *accettare* la realtà presente, molti dei temi affrontati dalle più note riviste europee d'avanguardia degli anni '20, ma sceglie di coniugare i toni provocatori con un aggraziato umorismo denso di citazioni e allusioni che ci lascia oggi la nostalgia per un futuro dove le case sono insieme economiche e belle, urbane e accoglienti.

Carlotta Torricelli

PANCHO GUEDES
VITRUVIUS MOZAMBIKANUS
Catalogo a cura di Pedro Guedes
Museu Coleção Berardo, Lisbona, 18.05.09-16.08.09
ISBN 978-989-8239-07-5

Pancho Guedes ha progettato tanto e ha costruito tanto, abbastanza da poter realizzare una città di medie dimensioni con tutti i suoi edifici: una città



forse caotica, fatta di strati e di memoria, una città dai tanti volti, composta da numerosi pezzi separati, alle volte episodi minuti eppur sempre studiati con ossessiva pazienza. Per Guedes gli edifici nascono e crescono gli uni dagli altri, dal tempo, dalla tradizione, in un incessante dialogo delle singole parti con il tutto. Le sue architetture prendono vita dai disegni e diventano, prima ancora che parti di città concreta, dipinti e sculture. Da questa commistione e compenetrazione di idee, lavori, forme, nasce il *Vitruvius Mozambicanus*, la classificazione delle sue *invenzioni architettoniche*: "Ho lavorato contemporaneamente in diversi modi. Ho abbandonato qualunque tipo di cronologia molti anni fa e ho deciso di classificare le mie invenzioni architettoniche in una serie di famiglie e di inserirle in un catalogo più o meno definitivo di 25 architetture". Guedes si inserisce nella scia dei trattatisti e si richiama a Vitruvio perché sono le orme di questo maestro che vuole seguire per la struttura del suo trattato, suddividendolo in libri e raccogliendo in un unico *corpus* tutto il suo sapere e il suo lavoro. Sfogliando le pagine del catalogo, che contiene tutte le opere esposte presso il Museu Coleção Berardo di Lisbona da maggio ad agosto 2009, si rimane impressionati e quasi storditi dalla quantità della produzione di questo architetto, per metà mozambicano e per metà portoghese. Il lavoro di Guedes è davvero ricchissimo e variegato, fatto di dipinti, sculture, mosaici, incisioni, disegni tecnici, murali, di edifici realizzati o di progetti mai portati a termine. In tutte le sue opere si percepisce la vena dissidente del Team 10, si sentono gli echi dei paesi in cui è vissuto, si ritrova quella mistura di influenze e culture che fanno diventare la facciata di un semplice edificio d'abitazione una maschera africana, lo scheletro di un animale preistorico, in una plasticità assoluta che tutto unisce, rendendo chiarissimo il legame indissolubile e ancora una volta scultoreo fra pianta, sezione e alzato. La varietà della produzione di Guedes, del suo immaginario figurativo, degli stili, dei modi, delle forme, ci ricordano che l'architettura è fatta non solo di misure, di numeri, di funzioni, ma anche di emozioni e di sogni.

Sara Riboldi

Maria Grazia Eccheli - Riccardo Campagnola
Architetture Topografie Leggendarie
Introduzione Franco Purini
Postfazione Fabio Fabbrizi
Alinea Editrice, Firenze, 2008
ISBN 978-88-6055-339-3

Una prima chiave di lettura di questo limpido libro si può intuire, forse a partire dal titolo, "Architetture topografie leggendarie". Il guardare perspicuo degli architetti Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola, il tempo riposto con cura e cultura nello scrutare i dati

salienti del luogo, la sua essenza, consente, a ragione, di accostare l'aggettivo leggendario alla loro architettura: nel senso etimologico del *legere* per edificare e per imprimere un significato profondo e consapevole al consistere della topografia e dell'architettura.

I sedimenti storici e culturali che stanno alla base di ogni loro pensiero portano i due architetti a costruire il progetto in una sorta di "futuro anteriore", a rifare l'inizio anziché farlo *ex-novo*: ogni loro *fabbrica* è sostenuta da una ragione teleologica: il progetto sarà l'esito di una sorta di aspettativa del luogo. Può un luogo, che è una presenza esigente, aspettare, spesso per lungo tempo, quello e non altri progetti? Gli architetti procedono con rigore in questa direzione perché l'architettura trovi logiche ragioni per consistere in un luogo specifico. Il loro lavoro è dimostrativo di questo, è di volta in volta l'esplicitazione di una tesi che trova il suo enunciato nel materiale della storia del luogo e dell'architettura per ridelineare al presente il progetto che, alla fine, sembra essere esistito da sempre.

Per chiarezza il libro organizza i progetti in tre sezioni tematiche: Ri-costruire il paesaggio, Frammenti, Abitare il libro; ma queste sezioni, autonomamente leggibili, sono intrinsecamente legate da un'unità di ricerca, con la calma inquietudine che la ricerca comporta, nell'approntare innanzitutto la composizione del progetto; ai disporre le parti concorrono lo studio della proporzione, dello spessore di ogni struttura, della materialità fino alla lenta e difficile scelta di un particolare, di una modanatura che non è compiacimento del dettaglio ma rivisitazione consapevole dei materiali della storia.

Lavorare con i materiali della storia significa anche coinvolgere il tempo e per questo i progetti pubblicati sono l'esito di un pensiero che "produce tempo", forse la cosa più difficile per un architetto, collocando le loro opere in una sorta di validità atemporale e di raffinata poeticità. Ci sono alcune matrici ricorrenti: il rapporto tra il dato contingente e locale e la ricerca di un valore universale, in molti progetti, un forte e magico senso di teatralità, un nesso, come scrivono i progettisti, tra il "vedere e l'essere visti"; a questo concorre l'idea di spazi a corte, l'uso di loggiati o, quando ciò non sia possibile, la creazione di uno spazio portato all'interno di una grande hall intesa come grande strada urbana. Altri dati fondamentali sono riferibili al senso dello spessore dell'edificio e al tempo riposto in una raffinata rappresentazione.

L'introduzione di Franco Purini rintraccia il loro contributo a una classicità non storicista, né citazionista ma a "una concezione dell'architettura riformulata alla luce di una modernità ricondotta alle sue motivazioni originarie". La postfazione di Fabio Fabbrizi porta il lettore ad abitare le loro opere intrise di "una persistente sensazione di calma" e fornisce la prova che le loro opere "aggiungono senso, al senso già esistente. I loro scritti arricchiscono di molto le chiavi interpretative sulla qualità del lavoro di Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola, architetti che rifug-



gono quella fatale maledizione del pensiero contemporaneo che porta alla scissione tra creatività e intelletto, tra immagine e concetto, restituendoci, con questo libro, un momento di "leggendaria".

Eleonora Mantese

Alessandria d'Egitto oltre il mito - architettura archeologia trasformazioni urbane.
Luisa Ferro e Cristina Pallini (a cura di), arAbAfenice, Cuneo, 2009

Della città perfetta fondata da Alessandro non rimane nulla. Resta solo col suo enigma l'orologio incontrato da Matvejevič mentre cerca di ricostruire il catalogo della biblioteca. Alessandria, bella fu ed è tuttavia, di quella bellezza che può essere frutto di follia e che quella follia cerca di nascondere, fingendo (Brodski). La città e il suo doppio, la faccia e la maschera, tempo immobile fatto di punti in movimento, *frecchia che vola e che non vola* (Kavafis), città mosaico dove l'idea si contamina col luogo. Alessandria città tutta reinventata, a riunire le meraviglie in un particolarissimo confine tra Oriente e Occidente in terra d'Africa. *Caleidoscopio di luoghi, etnie e religioni* (Torricelli), fissato nel volume che raccoglie i contributi di ricerca, gli studi e i progetti di architetti urbanisti e archeologi coordinati intorno ad accordi di collaborazione scientifica internazionali. Un gruppo di ricerca molto articolato, il cui lavoro ha preso corpo nell'ambizione di riempire i vuoti della storia, a sua volta cercando di portare un contributo alla necessaria rifondazione della città secondo le responsabilità proprie del progetto di architettura (F. Bonfante, V. Donato, P. Gallo, L. Ferro, C. Pallini, C. Shaalan, H. Tzalas con contributi di Aref, L. Ottoloni, A. Scaccabarozzi, M. Turchiarulo).

Ancora una volta l'antico progetta nel tempo, come nel lavoro dell'archeologo, estraendo strato per strato gli ordini celati, raccogliendo le tracce, conoscendole (ri-conoscendole?) e riordinandole. Una predisposizione del nostro lavoro a *descrivere gli scarti, le dispersioni, a dimostrare come certi interventi innovativi e decisi possano restituire senso, riconoscibilità e valore d'uso a frammenti o parti dell'antico che altrimenti seguirebbero a restare puri relitti* (Luisa Ferro). Si tratta di far le domande giuste, ripetendo i nomi dei luoghi, chiedendo della loro scomparsa dalla mappa, disvelando la loro memoria (*...the memory of a place even after it has disappeared* - Cécile Shaalan). L'esperienza nel tempo in una straordinaria veduta con l'obelisco di Cleopatra, le mura antiche, la cinta araba, la colonna di Pompeo: un unico tempo sospeso. Nelle metamorfosi Alessandria prende e dà: la città turca, ma anche Alessandria a Parigi, Milano ad Alessandria, oggi Dubai-l'America (il tutto nel bel saggio di C. Pallini), nelle continue rigenerazioni

si specchiano riferimenti ed esperienze (la città scambiatrice nel saggio di F. Bonfante). Le pietre della città antica rivivono nelle case della gente, riutilizzate, trasmigrano al Cairo, si ridislocano nelle collezioni d'Europa e d'America. Il grande Museo immaginario di Evaristo Breccia è uno dei luoghi dove i diversi tempi della città e le sue metamorfosi si ritrovano in una singolare apparizione, quasi una città parallela in cui pochi elementi permangono nel corso del tempo. Per Ungaretti addirittura il solo *Porto Sepolto, unico documento tramandatosi d'ogni era di Alessandria*. Come in altri casi (su cui magari ci ripromettiamo altrove di ritornare...) anche per Alessandria vi è una sorta di *identificazione del paesaggio attraverso le parole dei poeti* capaci di guardare più avanti del vero? L'immaginazione è il materiale da costruzione di Alessandria? Questa condizione sposta un poco il nostro sguardo sulle città, solidamente – e a ragione – radicato in quella dialettica tra permanenze e sostituzioni che è tra i dispositivi della messa in opera della memoria da parte degli architetti. Nessun revisionismo da parte nostra, ma sembra che nel caso di questa singolare città, idea e luogo al contempo, sia necessario procedere per fondate congetture più che per continuità con antichi segni, circostanza che è – del resto - una delle attitudini del progetto, il suo percorso di conoscenza ogni volta re-inverato.

Francesco Collotti

Paolo Zermani

Inside the mask E-mails between Andrea Volpe and Susan Yelavich

(page 12)



Five years ago, 6.00 o'clock in the morning, Susan Yelavich and I left the American Academy in Rome heading north, towards Parma. The final destination of our trip was a work of architecture Susan wanted to visit and study for her new book, a global survey on contemporary interior design finally published in 2007 as *Contemporary World Interiors*. Her interests in Paolo Zermani's house—a manifesto of his devotion for subject matters like identity, history, tradition—focused around the enigma generated by the juxtaposition between its iconic front and its hidden spaces arguably designed as a nest for the architect's family. Having the chance to meditate once again on that house, we asked

the American critic and Assistant Professor of Design History and Theory at Parsons

The New School for Design in New York City, to recall that clear blue day spent between a

walk in the countryside with an amazing (and rare) view of the Alps in the distance, and

an exploration of what was waiting be revealed inside the mask.

AV: "If I have to think about Paolo Zermani's house as a brilliant example of the

concept of mask in architecture, I would immediately think to the ancient Greeks.

They were using the word *prosopon* either to define the human face or the theatrical

mask. Blurring all the differences between reality and representation. The mask was

obviously hiding the faces of the actors on stage, but at the same time their voices

and talents were enhanced by that device. To me the house uses the its front in the

same way. Protecting the privacy of the family, but not denying the identities of its

members. Yes it is a mask, but it's not deceiving. It's telling the truth, loudly, quietly."

SY: "I remember the day vividly—the house, the conversation with Zermani inside it, and

a very particular kind of hospitality. Zermani's house stared at the world but welcomed

us with a sideways glance. Here, the slit in the mask was a door, concealed by the

enormous oculus. Like any secret entrance, it took inspection to find it, all the while I felt

we were being watched. And we were, by the lady in the window—her oval portrait a

more literal mask for the house's inhabitants. If we'd thought that the giant round win-

dow was an eye on the world, she was there to disabuse us. The sense of a deeply-

prized interior life was confirmed once we joined her in the house. It turned out that she

lived in an intimate two-story library with room for just two chairs that faced the fireplace

not the view. Every facade is a mask, but it struck me that this one was calculated to

maximize the surprise of seeing the face it hid. The house's austere geometry had art-

fully denied its familial persona. We talked non-stop over a lunch of cheese, sausage,

bread, and wine. The farmhouse fare matched the kitchen's eyelid curtains—which

somehow didn't feel incongruous under the stern, primordial pitched roof. Zermani's

welcome was unpretentious but precious, nonetheless, for its unmasking."

Maria Grazia Eccheli, Riccardo Campagnola Michele Caja, Silvia Malcovati

The stone mask - About Berlin's castle reconstruction

by Silvia Malcovati

(page 20)



"The Nineteenth Century Covered every new creation with historicizing masks (...). New possibilities of building were offered, but in some way they were frightening, they were ceaselessly compressed into stone scenarios".

These words of S. Giedion, quoted by W. Benjamin, critically describe a precise moment of history, Nineteenth Century architecture and its "propensity, looking backwards, to allow the past to permeate herself".¹ A criticism that defines the complex relationship between history, memory and project, and represents one of the foundations of the construction of modern language of architecture, but seems today often consciously forgotten, in the

will of re-constructing instead of de-constructing that same "historicizing mask", as an indispensable element of a contemporary project that measures itself with the past. From this point of view Berlin's Castle represents a very particular, and in a way exemplary, case: destroyed by more than by war, replaced by another ideological object pulled down in its turn, the *Palast der Republik*, this Castle is now regretted as a crucial and irreplaceable element of urban space, so much to be reconstructed, at least in its external appearance, "as it was and where it was". An "historist" choice indirectly confirming a substantial diffidence towards contemporary architecture, a deeply-rooted doubt about its adequateness to build a central place of the city, loaded with history and memory as the *Schloßareal*. After many unsuccessful attempts and an infinity of examinations and advices, the announcement of the executive competition for the "*Wiedererrichtung des Berliner Schlosses*" (literally "Reconstruction of the Castle of Berlin") deliberately chooses the "stone mask" as the only possible solution, and imposes the remaking of the baroque façade on three of the four external fronts and on the three internal fronts of the seventeenth-century Schlüter's courtyard. The contemporary project must therefore necessarily assume this mask as a theme of architecture, as a fact, as it where a question of preserving a pre-existence, whereas in reality it is a matter of reconstructing shape and façade of a missing building, since only a few traces and a scarcely scientific redrawing remain of the ancient castle. The question must have been evident also to the promoters, who took care to specify the title with the addition of "*Bau des Humboldt-Forums im Schlossareal Berlin*" ("Building of the Humboldt-Forum in the area of Berlin's Castle"): project of re-

constructing the castle and at the same time of constructing the Humboldt-Forum. A specification that, far from clarifying the architectural aims of the competition, makes its nature extremely uncertain: in addition to constraining new architecture behind the obligation of a mask, it defines for the building a multiform and undefined function, and brings into discussion its typological structure and its character: a castle or a forum? A forum or a museum? An ancient building in its appearance, but containing a contemporary, global, function, as a multi-cultural museum centre.

From this point of view it is also necessary to consider the extremely composite, stratified nature of Berlin's castle, that makes difficult, not to say impossible, its typological classification or its schematization in abstract terms. As Giorgio Grassi wrote, "the Berlin castle represents just itself. And this fact, from the point of view of its architecture, makes it unrepeatable, practically but also theoretically unrepeatable".² This fact accentuates the scenographic and theatrical character of the reconstruction of these façades, that recalls Schinkel's topical observation, as he said that in architecture lie is admitted only insofar as it is its very aim, and that happens only in theatre.³

¹ The quotation from Giedion's *Bauen in Frankreich*, p. 1-2, appears in Benjamin's *Passagenwerk*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982; Italian edition *Walter Benjamin. Opera completa*, vol. IX, *I passages di Parigi*, edited by R. Tiedemann and E. Ganni, Torino: Einaudi, 2000, p. 455.

² G. Grassi, "Reconstruction in Architecture", in *Display*, n. 03, 2009, p. 237.

³ K.F. Schinkel, in G. Pescken, *Das architektonische Lehrbuch*. München-Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1979, p. 20.

Igor Mitoraj - Fabrizio Arrigoni

Veils by Fabrizio Arrigoni

(page 26)



Next to the old foundation of the Massa Gate, Piazza Matteotti stretches to the west until it comes to a stop against the front of a building that has a vaguely eclectic air, the Pietrasanta town hall. Three large windows on the first floor provide light to a regularly shaped room measuring 12 x 8.3 meters, with a 4.6 meter ceiling, located at the top of two flights of a monumental staircase and thus the fulcrum of the entire building. The room is entered through three openings along its long side, enclosing the windows on the opposite side. Between 28 July and 7 September 1998, Igor Mitoraj painted two wall paintings, *Alba (Dawn)* and *Tramonto (Sunset)* (210 x 340 cm, fresco and sgraffito), which dominate the

short walls at either end of the room. Even though fixed within the set geometry of their golden rectangles, the paintings move out beyond their boundaries to impose an overall order on the room: the virtual lines extending the perimeters of the two works capture the void in a cage that encloses the ceiling, the arrangement of the large slabs of marble in the floor, the layout of the walls, the furnishings. These correspondences, marked by the succession of materials, subtle impressions into the plaster or the change in rhythm of the various partitions, are the genius dominating the room that, by default, organizes the positions and the presence of the people who enter it, even before any technical or utilitarian aspect. From this derives the shape and position of the mayor's desk, the horseshoe-shaped table, the bench against the wall, ensuring that a central open area is left free and unencumbered. A suspension and a lingering that become the bowl in which the veiled heads can resound, expanding their presence like an echo. Reinforcing this general arrangement, a series of interruptions on a smaller scale – such as the two small bronze sculptures set into the wall (*Homme et femme à la fenêtre*, 1984, 32 x 35 cm), the bas-relief insignia of the city, a disguised service door, and the support for the photograph of the president of Italy – can be interpreted as dialectical expedients that, by going against it, make the underlying norm equally conspicuous.

The plans combine a geometric spirit – the search for and restoration of a "certain Mediterranean climate made up of order and balance" by means of the immanent and sensual force of the bodies – with an attention to the values of tactility, light, and color present in the surfaces and the objects (in this dual key, the architectural design continues the play between abstraction and naturalism set up by the lines of the paintings). The materials used are: tinted plaster for the walls, Aqun marble – white with arabesque swirls – and *pietra serena* for the floors, and Alpine green marble for some of the decorative accents; the stone was deliberately not polished to a shine. The long narrow table is supported by six pillars, consisting of a box-like structure of solid wood around an iron core, to sustain the beams assembled with metal pipes and double metal sheets – the maximum distance between the supports is about four meters; the iron, after a light sanding, was etched and patinated. The tabletops – made up of nine modules fitted together with hidden interlocking elements – are made of multi-ply wood with an oak veneer on both sides, and edges and joints of solid oak inserts to give sufficient protection to the corners. The dark color was obtained using natural stains: a pigment of iron sulfate and copper sulfate, subsequently spread with a hot infusion of logwood and finished with a coat of beeswax. The natural light, entering from the east, is filtered through raw linen curtains – the same kind of material often found in painters' workshops – whose rods repeat in silhouette the same design as the wooden window-frames. The council chamber presents itself as a quiet, separate place. An inlay, a cutout, enclosed in the lines of its plan and construction and its dissimilar materials and textures. Like many examples handed down to us by history, the close dialogue and counterpoint between art works and their immediate surroundings deconstructs the original homogeneity and compositional integrity of the building, creating a break in it that is as explicit as it is uncompromising. Entrance into the room reveals an unexpected, eccentric and isolated sense of space, something new that dissolves what lies behind it, its earlier support (a metamorphosis analogous to that of

the animal kingdom, or to use the words of Alessandro Pizzorno: "The mask hides, it is true, but it is a hiding that abolishes and identifies").

This is a totally-interior that has no exterior, a *hortus conclusus* as it were, or a cave or a paradoxical overturned mask. And in specific terms, it maintains some of the fundamental characteristics of the archaic mask, such as the fact of transcending individual traits in the fixed expressivity of the archetype, and of moving beyond the form as a reflection of a psychological condition towards a full affirmation of objective and impersonal power. But also the exemplification of the conflict, devoid of any resolution or conciliatory synthesis, between performance and silence, between ritual and incidental use, between ordinary time and its disruption in the second time of the event – festival, mourning, gift, memory. Thus it is not a fortuitous coincidence that from the very beginning the room was thought of and felt, even more than as a manifestation of esthetics and its power to seduce, as the locus *par excellence* for the presentation of community worship and the setting for cultural performances (Milton Singer): a sphinx-like agora for political and symbolic theatricality – *vultus vero dictus, eo quod per eum animi voluntas ostenditur*... – or in other words the meeting point of collective and individual trajectories, the site where the manifold connections set up between the *communitas* and the individual are able to unfold in the interval of the visible.

translation by Susan Scott

Herzog & de Meuron

Three moves: the CaixaForum in Madrid by Michelangelo Pivetta

(page 32)



A single thing seems unbearable to the artist: do not feel itself at the beginning. Cesare Pavese

The appearance often tricks, much more when we think about Architecture; thus up against the recent Mediliner Herzog & de Meuron realization we can have the idea to find an attempt to exceed the consolidated planning terms in the previous and famous London Tate Modern, similar for topics and targets. It is not true, or not completely, the plan of the Caixa, coming from substantially similar program apparatuses, is shaped like an ulterior experience and alternative in the field of research and in the positioning ahead of its limits. Three the main issues of the plan,

three the moves, that like in a fast chess match they proposed for its solution: take part on a historical building in a strongly consolidated town context, propose a new balance of this apparatus in the sense of attraction, showing clearly the necessity of a new and engaging *performance building*, resolve in the meager space available all the functional demands of a contemporary and complex Center for the arts and cultural assets.

First move. The renovation seems, at the first, like a reconstruction operation, conceived in the way of a shrewd re-use of the ancient through new semantic outlines. This that remains of the original building, emptied, dismembered and raised from the ground is only the main bricks fronts, that became from original building contain a new category of its body covering. A completely unknown tension, an innovating attitude that places the plan on a different and superior plane in comparison with the Tate, always maintaining the Swiss architects research continuity in the field of *sheath* and *packaging*. To exalt the rigor of the original facades, the widening overhangs don't respect the cornice line upon a nearly *mannerist* idea of volumetric increment in the vertical development and modifies, in the bargain, the language by use of chopped surface steel plates in a kind of intentional *digital arabesque* that it seems designed from the contemporaneous presence and absence of pixels.

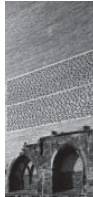
Second move. The building now is the scene of a new public square turned towards the green of the Botanic Garden and obtained by the demolition of a gas station. The public square sneak in, by the basement negation, inside the building in a continuum between outside and inside, revealing, through the grip fissure, an evocative cavern, an attractive and promiscuous area. The visitor introduces itself in the machine and meets that the womb hides; steel is the main material of the distributive areas, synthesis of the contemporaneity and dipthong of the expositive areas stark white form absence. The complex machine is perceived taking advantage from its performances that in this case are the functions; only rare openings allow to pick as the movement interacts on the context; once inside, that is outside belongs definitively to an other dimension. The confirmation of this intimate conception of the building like an object is definitively acknowledging in the attic on the top, where a foregone logic would induced to the creation of a great terrace pointed out on the trees tops of the close Botanic Garden but also there - overall there - the view is denied or intentionally shielded, divided, exactly pixelated. The new monument is completed in the ascertainment of own abnormal materiality; magnetic forms and materials attraction used with a smart knowledge.

Third move. The widening is an *architecture topic* and in this case shows itself through the deepening about the *over-addition* idea. The original Central Electrica is used like a support of the new one, it places planimetric but not volumetric limits; the volume is now the quintuple, but the shape in plan is unchanged. The disarranged section reveals the arcane: the public square is the roof of the immense buried and secret building part that contains the auditorium and the articulated composition that developed vertically in seven floors. Carrying out itself of the entire operation is rhythmically distinguished by the materials use like ideological support to an openly complex and inborn language of the propulsive idea of architecture that the Swiss architects always proposed. Since the Basel Railway Control Tower and the Dominus Wine Cellar, their jobs has been centralized on three fundamental topics: *tectonic*, *sheaths* and *materials*. These, seem to be still the intellectual support of a challenge that now, that the beginning is far away, becomes very vital. The wide blind front of the adjacent building is involved in this operation of reconstruction and it is not stranger from this logic also. Through a Patrick Blanc's work

the horizontal green of a town public square changes its registry and becomes vertical, not only for an effective lack of space, but because the facade, otherwise dumb, definitively comes true like a integrating part of the complex; art and architecture are melted till to become indissolubly the same. The CaixaForum, inaugurated in spring, is a success that only the time and the next works of Herzog & de Meuron, like the Hamburg Philharmonic Hall, will be able to confirm. This work has already left the due and demanded sign in the *city fabric*; that has found again in a powerful way, a space before forgotten and that, in a complex and uncertain time, it seems to be already enough.

Mask and idea by Andrea Tagliapietra

(Abstract page 52)



In this paper the author makes a both philosophical and anthropological analysis of two key-concepts in the western philosophical tradition: mask and idea.

The work begins by drawing the reader's attention to cave paintings in such archaeological sites as Lascaux, La Marche, Chauvet and Altamira. Besides the famous animal images, the author points out, those which represent masked human figures are also highly recurrent. Why did this primordial humanity always represent human beings with their faces covered by animal-masks? What anthropological interpretation should we give to these findings?

Following the main path of Platonism-based European culture, we should link the mask only to a desire for pretence, falsehood and

insincerity. There is a well shaped truth lying under every mask, and the only obstacle to acknowledging it is the mask itself. In Plato's philosophy, beyond every mask and every illusion, beyond the material and sensible world itself, stands the world of ideas, the intellectual and objective forms, namely universals, through which sensible reality can be rationally understood. Mask and idea, as it seems, are thus completely antithetical concepts: the former is connected to error and falsity, the latter to knowledge and truth. This conviction is linked to the epistemological paradigm that lies at the base of Plato's philosophical dismissal of art, drama and poetry from the ideal society, as is maintained in his most famous work, the *Republic*. For Plato, art and theatrical *mimesis* (the Greek word for imitation and identification) do not concern neither truth nor justice. They are on the contrary reason of ignorance, disorder and violence.

Nevertheless, in Tagliapietra's opinion, a closer look at Plato's dialogues, in particular the *Phaedrus* and the *Laws*, could undermine this unilateral conclusion. Perhaps, he argues, even in Plato's metaphysics there is a place left for theatrical identification as a genuine form of knowledge. At its highest speculative level, Plato's philosophy shows a disturbing and unforeseen proximity between mask and idea and, subsequently, between the act of putting on a mask and the enterprises of science and philosophy. Anthropological studies concerning the religious and theatrical use of masks in archaic societies, the author points out, support the conviction that theatrical empathy and artistic imitation are the oldest forms of knowledge that humanity has exercised over the course of its history.

Camouflage and the Fog Effect by Antonio Costa

(Abstract page 72)



If the techniques of *camouflage* make us unable to see what is there and enable us to see what is not there, the tricks (or special effects of cinema) have a similar goal. This essay – which is a short version of a presentation given at a conference on the aesthetics of *camouflage* organized by the

Faculty of Design and Arts of the IUAV University of Venice – discusses the uses, meanings, and functions of the fog effect in cinema. Among all special effects, the fog effect is the one that directly derives from the techniques used by the military, and specifically from the fog maker, whose function is to disorient the enemy and alter the perception of space. The function of the fog effect for set designing is here examined through several examples: from Hitchcock (*The Lodger*) to George Cukor (*Gashlyt*), from Woody Allen (*Shadows and Fog*) to John Carpenter (*The Fog*) and Robert Zemeckis (*What Lies Beneath*). Moreover, the essay discusses the relationships between the fog effect and various figures of the cinematographic language, such as the cross fade.

Bodies playing dresses, dresses playing bodies. The "camouflage" motif in Shakespeare's Macbeth by Paola Colaiacomo

(Abstract page 78)



Ideally the citizen of a late Renaissance world, Macbeth – in this Shakespeare's perfect contemporary – is fascinated by new, secular paradigms of interpretation. His control of time is far from perfect, though, and he is stuck in the interval between signifier and signified, entangled between a mimetic and a semiotic conception of language. The Weird Sisters' words – "Macbeth shall never vanquish'd be, until Great Birnam wood to high Dunsinane hill Shall come against him" (IV, 1, 92-4) – sound to him as an absolute guarantee of safety, in no need of further interpretation. The height of irony is that the verbal camouflage they represent implies the actual recourse to camouflage as a war tactic. A play-within-the-play effect is thus achieved at the moment of the hero's downfall.

Università degli Studi di Firenze - Dipartimento di Progettazione dell'Architettura

Direttore - Ulisse Tramonti - **Sezione Architettura e Città** - Ulisse Tramonti, Alberto Baratelli, Antonella Cortesi, Maria Gabriella Pinagli, Mario Preti, Antonio Capestro, Enzo Crestini, Fabio Fabbrizzi, Renzo Marzocchi, Andrea Ricci, Claudio Zanirato - **Sezione Architettura e Contesto** - Adolfo Natalini, Giancarlo Cataldi, Pierfilippo Checchi, Benedetto Di Cristina, Gian Luigi Maffei, Fabrizio Arrigoni, Paolo Puccetti - **Sezione Architettura e Disegno** - Maria Teresa Bartoli, Marco Bini, Roberto Corazzi, Emma Mandelli, Stefano Bertocci, Marco Cardini, Marco Jaff, Giovanni Anzani, Barbara Aterini, Carmela Crescenzi, Cecilia Luschi, Alessandro Merlo, Giovanni Pratesi, Paola Puma, Marcello Scalzo, Giorgio Verdiani - **Sezione Architettura e Innovazione** - Alberto Breschi, Antonio D'Auria, Flaviano Maria Lorusso, Marino Moretti, Laura Andreini, Vittorio Pannocchia, Marco Tamino - **Sezione I luoghi dell'Architettura** - Maria Grazia Eccheli, Fabrizio Rossi Prodi, Paolo Zermani, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Alberto Manfredini, Giacomo Pirazzoli, Elisabetta Agostini, Mauro Alpini, Riccardo Butini, Andrea Volpe - **Laboratorio fotografico** - Edmondo Lisi - **Centro di editoria** - Massimo Battista - **Centro di documentazione** - Laura Velatta - **Assistente Tecnico** - Franco Bovo - **Segretaria amministrativa** - Gioi Gonnella - **Amministrazione contabile** - Cabiria Fossati, Lucia Sinceri - **Segreteria** - Grazia Poli